上海音乐学院学术文萃 1927-2007

ESSAYS OF THE SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

中国音乐史研究卷

CHINESE MUSIC HISTORY

本卷主编 洛秦

主编 杨立青

副主编 杨燕迪 徐孟东

执行副主编 洛秦

上海音乐学院出版社

上海音乐学院学术文萃 1927-2007

ESSAYS OF THE SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

中国音乐史研究卷

CHINESE MUSIC HISTORY

本卷主编 洛秦

上海市重点学科建设项目资助 项目编号 T0701

主编 杨立青

副主编 杨燕迪 徐孟东

执行副主编 洛秦

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

上海音乐学院学术文萃:1927～2007. 中国音乐史研究卷/杨立青主编;洛秦编. —上海:上海音乐学院出版社,2007. 11

ISBN 978－7－80692－330－6

Ⅰ. 上… Ⅱ. ①杨… ②洛… Ⅲ. ①音乐－文集②音乐史－中国－文集 Ⅳ. J6－53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 162022 号

丛 书 名　上海音乐学院学术文萃(1927～2007)
主　　编　杨立青
副 主 编　杨燕迪　徐孟东
执行副主编　洛　秦
书　　名　中国音乐史研究卷
主　　编　洛　秦

责任编辑　夏　楠　王　赛　李　绚
封面设计　帝王设计机构
出版发行　上海音乐学院出版社
地　　址　上海市汾阳路 20 号
印　　刷　江苏省通州市印刷总厂有限公司
开　　本　787×1092　1/16
印　　张　33
字　　数　493 千
版　　次　2007 年 11 月第 1 版　2007 年 11 月第 1 次印刷
印　　数　1－3,300 册
书　　号　ISBN 978－7－80692－330－6/J. 318
定　　价　80. 00 元
出 版 人　洛　秦

凡 例

1. 本卷选辑了1927~2007年间部分上海音乐学院校友撰写的有关中国音乐史研究方面的文章,并根据研究内容分为“古代篇”与“近现代篇”两部分,每一部分按照作者的出生年月排序。

2. 本卷所收文章大部分为已发表的文章,文后均注明了文章原载出处及发表时间;对于部分从未发表过的文章,文后均注明“本文系初次发表”。

3. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,将每篇文章原文中的脚注均改为尾注,并根据“出版物文后参考文献著录规则”的有关规定,将尾注及参考文献的格式作了统一。

4. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,对每篇文章中外国人名的中译名作了统一。

5. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,对个别文章中的地名、音乐形式名称等按照现在的惯称作了调整及统一。

6. 为了确保本卷的出版质量,对于个别文章中的原文错误,经作者认定后在本卷中做了修正。

7. 由于篇幅的限制,经本卷主编认可,对本卷入选的个别文章在文、谱、图、表方面作了适当的删节或节选。

总 序

杨立青

就本性而言，音乐是一种诉诸听觉的艺术，具有难以言传的特质。但在高等音乐院校里，她同时又是一门可以(且必须)“论说”的“学问”，甚至，其论与其说的水准还代表着一所大学学术品格的高下。因为，音乐艺术(无论作曲抑或表演)的价值体现，固然重在实践，贵于创造，但理解音乐艺术的本质，挖掘音乐作品的思想深度与广度，并引领学科的发展走向，使之具备文化与人文的意蕴和高度，却又离不开理论的抽象和升华。应当说，这是我们这一代人的共识。

今天，我们为上海音乐学院建院八十周年而编集这部六卷本的学术文萃，正是基于这样一个视角。它不仅仅着意于纪念与庆祝，而且，其中还包含着一层更深邃的意义，便是为了打开读者的视阈，进行一次跨越时空的梭巡，在不同时代的上音学者、师生“论音说乐”的文字中遨游，检视学科所达到的思想—人文高度，捋出一条学院的学术发展沿革的“文脉”，使人们对于上音之所以成之为上音，有一重更加真切的认识。

就时间跨度来说，这部文萃涵盖了自建院初始直至本世纪初近80年的时光；从稿源来看，它包括了从建院元勋、大思想家、大教育家蔡元培先生直至今天仍在就读的研究生在内的、来自不同学术层次的广大作者群；而文萃涉及的内容，则大体分属于音乐学理论、作

曲理论、中国音乐史研究(古代及近现代)、中国传统音乐研究、外国音乐研究及音乐表演艺术研究等多个领域,并依此分类,编为六卷;至于入选的不同文章所代表的思想、观念和论点,可以说,一定程度上比较客观地映射出了中国近现代音乐史和音乐思潮的一个重要侧面;这些文论,也相当充分地体现了"百花齐放,百家争鸣"的原则,具有典型的、善于吸纳多种养分的"海派文化"特征,由此而勾画出了上音学术园地的多姿多彩。

当然,由于篇幅的限制,一些具有重要历史意义和重大社会影响的"重量级"、"大部头"专著,在这里只能以节选的方式引用,甚至不得不忍痛割爱。再加以,任何集锦式的文萃,都只能起到"管窥"的功效,在搜集不同历史时期最具代表性的文论过程中,时时难免会有遗珠的遗憾。也许,所有的这些不足,只有待学院的九十周年校庆或百年华诞之时再行弥补了。此外,本文萃所收入的一些文章篇目是相关校友在走出校门后在其他工作岗位上的著述,但考虑到这些校友的学术影响力和学术建树,考虑到这些著述实际上进一步延续了上海音乐学院的学术传统和学术思想,所以我们本着"海纳百川"的初衷和目的,仍然收入这些文论,特此说明。

人们常说,上音有一个应当引以为自豪的传统,亦即:从她"开元"的"祖师"们——蔡元培、萧友梅、黄自起,到半个多世纪以来对中国音乐事业发展具有重要影响的学界巨擘——贺绿汀、丁善德、沈知白、钱仁康、桑桐、陈铭志,直至现今仍在第一线辛苦耕耘的许多专家、学者,他(她)们既是善于艺术实践与教学的"行者",同时又是勤于学术研究与著述的"思者"。正是这种"形而下"与"形而上"(或者说,"行"与"思")高度的有机统一,成就了上音的学术地位。置放于我们眼前的这部八十周年文萃,就是这方面的一个明证。我衷心希望,今日上音的莘莘学子自觉地继承这个优秀的传统,精于思索,努力实践,使学院的学科建设和学术发展再上台阶,走向更高的境界。

2007年10月22日

前 言

洛 秦

1927 年 11 月 27 日，上海音乐学院前身国立音乐院宣告成立。著名民主主义革命家、教育家、思想家蔡元培先生作为国立音乐院首任院长在开院致词中预言:“诸位勿以为现在来学者不多,院舍亦狭窄稍抱不安之感。古人谓‘作始简,将必钜’,只要教学者及办事人,皆以一番热忱毅力,相策相辅,黾勉精进,则必日起有功,学者济济,术业成就,可拭目以待……鄙人今日对于本院成立,与君共话一堂,于欢喜赞叹之余,而怀抱无穷之希望也。”

经历了八十个风风雨雨的春夏秋冬,今天上音人可以自豪而又骄傲地说,我们实践并实现了蔡先生的希望。《上海音乐学院学术文萃 (1927~2007)》也正是蔡元培先生所希望的及上音辉煌历程的一个缩影。

本卷为《文萃》之一,它凝聚了一代代中国音乐史研究领域的上音校友的思想、智慧和心血,这些篇章同样实践了上海音乐学院创办人之一萧友梅博士赋予我们的使命和任务:“欲复兴国乐,须先彻底认识国乐之定义。……音乐一经分析,便可看出三个因素:(一)音乐之内容,即思想、情绪与曲意等;(二)音乐之形式,即节奏、旋律、和声与曲体等;(三)音乐之演出,即乐器与演奏技术等。”(《复兴国乐之我见》)

因此,如本卷所示,80 年来上音人以萧友梅博士提出的三个因素作为中国音乐史学研究中所探索和研究的主体内容,从而亦以一批著名专家和年轻学者构成了上海音乐学院在中国音乐史学研究

领域的卓越学术传统和鲜明的学科特色。

在本卷所选41篇文章中，主要体现了以下几个方面的研究内容：1)以思想性论述为主体的史学研究，诸如蔡元培、萧友梅、贺绿汀、吕骥、沈知白、戴鹏海、陈聆群、居其宏、洛秦的文章；2)以形态分析为主体的各领域和专题研究，主要涉及古代史中的宫调、律学、古谱，以及近现代史中有关作品分析等，有龙榆生、钱仁康、朱践耳、夏野、陈铭志、焦杰、叶栋、陈应时、何昌林、冯洁轩、孙克仁、戴嘉枋、黄大同、龚林、王洪军的论述；3)以乐器(特别是古琴音乐)或音乐表演形式探究为主体的史学研究，诸如林友仁、孙维权、刘明澜、徐孟东、戴微的叙述；4)以史料为特点的专题研究或人物事件评述，诸如刘雪庵、谭抒真、廖辅叔、钱苑、赵维平、戴宁、金桥、余丹红、陈荃有、王勇的论题。

虽然由于篇幅所限，本卷不能收录和体现所有上音校友在中国音乐及中国音乐史学研究领域的全部成果，但以上选辑的41篇文章应该说代表了上音学者在该领域研究中的特色和重要成绩。一些具有引领性的论述，诸如蔡元培《在北京大学音乐研究会同乐会的演说词》、萧友梅《复兴国乐之我见》、贺绿汀《民族音乐问题》、吕骥《略论七弦琴音乐遗产》、沈知白《和声在中国以往不能发展的原因》等文章至今依然有着深远意义，激励着我们去努力研究和进一步思考；钱仁康《〈魏氏乐谱〉考析》、夏野《古代犯调理论及其实践》、叶栋《敦煌曲谱研究》、陈应时《中国古代文献记载中的“律学”》和《燕乐二十八调再论》、冯洁轩《调(均)·清商三调·笛上三调》等文章都是该领域研究的重要基石之作，为中国音乐史学构建了其特有的内容和形式；朱践耳《聂耳歌曲的艺术特色》、陈铭志《新时期音乐创作中的复调新织体》的文章已经成为中国近现代音乐作品分析的典型范式；戴鹏海《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编海外版的抗战歌曲集及其编者说起》、陈聆群《我们的“抽屉”里有什么？——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》、居其宏《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》的文章为中国近现代音乐史学研究的理论和方法在新的历史时期提出了尖锐的批评和提出了更高的要求，也成为了该领域研究走向现代性的目标。

“引商刻羽谱春秋、金声玉振数辉煌”象征着上海音乐学院八十年的辉煌历程，同时也是中国音乐史研究在上音八十个春秋的最好写照。

2007年深秋

目 录

古代篇

近现代篇




古代篇




和声在中国已往不能发展的原因

沈知白

齐唱、唱和、五度四度相和是“和声”(Harmony)在其演变的过程中所必经的三个阶段。本篇所讨论的将只限于“若干异音,同时共鸣”的和声;但有时还不得不论及前两种和声,因为这三种和声之不能发展,实有其共同的原因。

我国最迟到明朝就已经有五度、八度的和声了;但是这种和声何以历数百年而始终保持其原始的形式呢?为了要阐明它不能发展的原因,我将先综述西洋音乐学家研究西洋和声如何产生与演进所下的结论。

根据一般西洋音乐史的记述,和声乃起源于9世纪末,其实从古代音乐文献里,我们知道基督教堂更早就已经有类似奥甘农(Organum)式的和声了。7世纪,伊锡朵主教(BishopJudoruo)在他的《乐书》里说:“和声乃指声腔的起伏以及音与音之间的协和”;9世纪的学者奥舍尔(Remid'Auxeme)在他的《乐论》里说:“若干声调共鸣而相协和者谓之和声”;9世纪哲学家伊烈基乃(Gohanneo Scotuo Eriugena)认为平行五度、四度、八度的和声是最合理的;10世纪一位佚名理论家著的《乐理探微》一书中云:“凡若干相似的音同时唱出而有协和一致的效果者就悦耳动听”。这书中有两个声部的平行奥甘农,若用八度重复,可以扩大成为四个声部。近代西洋音乐学家也有认为平行奥甘农仅仅代表一种依照古代理论的法则而矫揉造作的相当笨拙的作品,而这种法则的目的是在于矫正当时流行于民间的多声音乐,这音乐也许是用另一种

比较自由的形式，并且也未必只限用平行的五度、四度音程。[①]

关于和声的起源与发展，有些权威的音乐家各持不同的理论，兹将其中重要者分述于后，并抒我个人的见解。

男子与女子的高低声部的音域，大致都是相隔五度，在早期基督教堂里，会众在曼声吟唱圣歌时，早已发觉全体同声齐唱或八度平行合唱的不可能；为了要克服这种生理上的困难，他们就很可能采用一个折中的办法，即男女声部均用五度、四度平行进行。

但是，他们用这种方法合唱，最初却并没有音响学上的根据，他们也根本不知道音响原理，他们不过凭直觉和经验以辨认五度的协和，事实上却也很可能隐隐约约听见第二与第三泛音，就不自觉地唱出了这些音程。

根据德国音乐家胡果·黎曼(Hugo Riemann)研究的结果[②]，中世纪教堂中的平行奥甘农合唱风格乃取法于威尔斯、苏格兰、爱尔兰等地克勒特族的民间歌唱；威尔斯与苏格兰等地都用五声音阶，只有这样的音阶才容许四度、五度平行而其中不会产生"三整音"(Tritone)[③]的音程。

中世纪早期的教堂调式虽然采用古希腊的理论，是以七声音阶为基础的，但实际上必然也有些音乐基本上是五声音阶的；因此基于这些曲调的奥甘农就自然以同度、八度、四度、五度为其主要音程了。奥甘农发展成为以三度、六度为主要音程的复调音乐，同时七声音阶也就不但占了绝对的优势，而且成为西洋音乐的唯一基础；和声的发展更使西洋的七声音阶具有明确的特性，就显然有别于东方各民族的七声音阶了。

苏联音乐家贝拉耶夫在《论乔治亚民歌》一文中说：复调音乐并不是欧洲人所创造的，而是从口传的民间音乐演化而成的；欧洲人不过将现成的形式加以修饰、爬梳而使它成为有固定的结构罢了；乔治亚民间合唱歌曲就具有欧洲早期复调音乐中的奥甘农、蒂斯康都(Descantus)、伏波董(Fanxbourdon)、吉美尔(Gymel)等等形式的特征。诚然，早期基督教堂里的音乐家绝不能凭空造出一套和声的方法，他们的理论必定是以事实为根据的。现代德国音乐学家亚·爱因斯坦在他的《音乐简史》里说：伊烈基乃在9世纪中叶已知民间有两部合唱了；在12世纪末叶，英国理论家吉·甘布林锡斯(Y. Canbrinsis)曾言：民间口传的分部合唱，在威尔斯和英吉利北部早就有了；这种唱法是从丹麦、挪威等地传到英国的。现今在葡萄牙的亚零德入省还有五度、四度平行的合唱。这里，我要顺便指出的是：俄罗斯的民间复调音乐已经达到了高度

的艺术水平；因为它并不是以空五度、四度而是以六度音程为其主要的构成因素，所以它的和声紧密，声部的进行也婉转而多变化。在七声音阶的民间复调音乐里，吉美尔式和伏波董式的声部结合都是很自然的现象。④

在音乐较落后的民族中，都有原始的复调音乐，我姑举两个最足以令人惊奇的例子。在苏门答腊、婆罗洲、尤其是爪哇和巴厘等地，佳美兰乐队所奏的音乐都有非常丰富的复调结构和错综复杂的节奏；下面的几页乐谱就颇有研究的价值，这些都是柯·麦克斐从当地采来而附在他的《巴厘的五音佳美兰乐队的音乐》（见《音乐季刊》第三十五卷第二号）一文之后的。⑤

非洲黑人的音乐里的各声部主要是以三度音程结合的，这显然是由于音阶的关系；朱丽安·蒂埃索(Gulien Tiersot)在《非洲黑人的音乐》论著中引了很多黑人音乐的实例，都是从那些未曾濡染欧洲音乐文化的地区里采得的。

对原始的复调音乐的研究，使我推想：在日耳曼民族之中，最初也必定有口传的复调音乐；当民族迁徙之际，这种歌唱法势必侵入教堂，但会众在曼声吟唱圣歌时，既无乐器伴奏，亦无打击乐器用以规定节拍，所以声调就极容易参差零乱，于是从事音乐理论研究的僧侣，为了澄清这种混乱现象，就于音乐实际中去其芜杂而规定了五度、四度平行的奥甘农唱法。日耳曼民族远居北欧，未濡教化，他们的土语必定是重浊而少柔和婉转之致；这种土语与拉丁语杂糅，遂使后者的音节由长短律而逐渐变成了轻重律，这确实也是大有助于复调音乐的发展的，因为语文的轻重律使后期复调音乐在结构上有更大的自由，有利于和声的“纵”的发展，而且促使节奏与节拍趋于一致。

现代法国音乐学家亚·迦斯朵(Amedee Yastoue)认为奥甘农唱法乃取法于风琴上异音同时共鸣的音响；风琴于第八世纪后半期从君士但丁堡传至法国，当时歌唱者听了两人在风琴上同时奏出不同的音，也许就照样模仿了；奥甘农乃因这乐器而得名。⑥但是教堂广泛采用风琴尚在五度平行唱法确立之后，所以 organum 和 organ（风琴）似乎没有直接因果的关系；考 organ 一字在当时拉丁文中乃泛指一切弦乐器而言，⑦——正如我在上篇里所说的，“律”字在中国古代最初乃管乐器的总称一样（也许原始的奥甘农乃取法于别种乐器弹奏的结果）。古代有一种三弦乐器，名“奥甘尼斯特隆”(organistronm)，两根外弦的定音为

八度，中弦与外弦成五度、四度音程；在这种乐器上可以奏出五度或四度平行的和声；有人认为奥甘农可能是因奥甘尼斯特隆而得名的，但是这种推想也难以令人置信。再说，古代的风琴构造是很笨拙的；最早的键盘风琴有书可考的是11世纪在马得堡教堂中的风琴，琴键均有三寸阔，以锤击之；早期风琴的键甚至还有六寸阔的，以拳击之，声如雷鸣。在这样的风琴上，即使最简单的奥甘农由两人弹出，也并不见得方便。总之．奥甘农取法于风琴上弹出的音响，这种理论是没有充分的历史根据的。

复调音乐虽然起源于民间，但是教堂的环境实大有助于它的发展。[8]在教堂中，会众不敢滥用浮腔；而曼声吟唱时，他们更容易感觉到和声的协和，意味深长。再者，原始的基督教生活是清心寡欲，收视反听的；所以用于教堂仪式的一切音乐几乎都是一种无伴奏的合唱，其中既没有手舞足蹈进退俯仰的表情，而又没有明显刻板的节奏，一种曼声的吟唱和虔诚宁静的气氛最有利于多声音乐的发展。凡用以伴奏舞蹈的音乐并不是绝对需要和声的，因为很简单的音乐就都同样适用而有效，只要它的节奏性很强。例如印度、印尼等地的跳舞音乐都是很单纯的，所用的乐器也多数是打击类的。而且，即使在高度发展的西洋音乐艺术里，凡配合舞蹈的音乐里的和声也往往是比较浅显的，其主要的作用是刻画节奏和加强音乐的动力。中世纪的格里戈莱素歌(Gregorian Chant)还没有受到民间舞蹈音乐的影响，它也并不是基于音节的轻重的原则，因它不像舞曲那样有刻板明显的节奏，而使众声容易翕合齐一，起讫一致。在一种无伴奏的合唱中，音乐家就力求若干声调各自独立，而音与音的“纵”的结合及其先后的出现，形成前后连贯而又互相推进的和弦。为了要达到这一目的，他们必须创造一种代表音值大小、音位高低的符号，线谱即适应当时的需要而产生；他们又必须容许各声部的反向进行以加强其独立性，并承认三度音程是协和的。三度音程能使和声有坚实、紧密、丰满的效果，还能使各声部的起伏有更多的变化；而且一个和弦转入另一个和弦，也可依赖共同音的延续而使前后连贯。所以，五度、四度协和让位给三度协和，确实是西洋和声发展的一个极重要的关键。

虽然西洋复调音乐并不是以键盘乐器而产生的，可是键盘乐器确实促成了复调音乐的，尤其是主调音乐的发展。初期的键盘乐曲往往是歌曲的改编，而缀以类似指法练习的乐句；但是，乐器的改良与器乐的

发展是有相互因果的关系的，作曲家藉键盘乐器之助，才能扩大对位与和声的领域而创造了纯粹的器乐风格。

西洋的和声虽然是蝉蜕于民间的复调音乐，可是和声与对位的技术由简单而趋于精密、由棼梏而成条理、由经验而成科学，则应归于教堂音乐家与理论家；当时艺术家之杰出者都具有高度的思考力、组织力与卓越的创作天才；试观歌特式的和文艺复兴时代的建筑物，宏敞壮丽，就可知复调音乐的发展在艺术中并不是一个孤立、偶然的现象了。

西洋和声的产生与发展的原因已略如上述。反观我国历代相传的音乐，既没有类似西洋中世纪的复调音乐，而民间又没有类似俄罗斯民间的复调合唱歌曲，就连巴厘钟鼓乐队合奏的那样丰富多采的民间音乐也都没有，推究其原因，我认为中国和声的简单，实与封建时代的整个文化生活相表里；所以如果我们要知道它不能发展的原因，我们就必须从文化生活、封建伦理思想、语文的特点……等等各方面研究这一问题。

我国历代礼教綦严，男女不能群集一处纵情恣意，歌舞取乐。王静安著《古剧角色考》余说四云："歌舞之事合男女为之……自汉以后，殊无所闻。……《旧唐书·高宗纪》：龙朔元年皇后请禁天下妇人为俳优之戏，诏从之。盖此时，男优、女伎，各自为曹，不相杂也。……宋初，则教坊小儿舞队与小童舞队，各自为曹。……宋元以后，男可装旦，女可为末，自不容有合演之事……"根据王氏的考证，古代"男优女伎"尚且不能相杂演戏，则民间男女相率歌舞之事，当然更非礼教所容许的了。而且，即使男女偶尔合唱，他们也必定迁就乐器所奏出的响亮刺耳的声音引吭高歌；他们从来就不注意忌彼此声域的差别；扮小生、贴旦者又惯用假嗓，习非成是，所以声域的乖刺也就不以为怪了。

中国的和声乐器，如笙，筝之类，音簧太少，故和声的变化也极有限，而且单独吹奏，并不悦耳；琴、瑟的弦音短促而低弱，若奏复杂的和声，则运指操缓，甚为困难；其他乐器，如历代鼓吹乐、歌舞、戏曲中所用的乐器多半是属于敲击性质，而用以伴奏歌唱的管弦乐器，如笛、筚篥、胡琴、唢呐等等，其音域大概都高于人声(男子的声域)，而发音又太响亮，喧豗晰嘶的乐声势必掩盖歌声，因此歌者遇高揭之音，遂用假嗓以及之；在合唱时，就更要捩喉扭嗓，才能勉强齐唱；故我国古代的合唱不能变为复调的形式，这显然是因为歌者惯用假嗓而又迁就那些简单的伴奏乐器的缘故。如果我国古代没有由外族传入的那些响亮高亢的乐

器，而唱和与合唱在唐宋以后仍然继续发展，那末如今我国也许已经有一种独特风格的复调音乐；它纵然不能与近代的西洋音乐殊途同归，但是比起独唱来一定变化较多而能达到较高的艺术水平。

中国的和声囿于八度、五度、四度协和；这确实与五声音阶有着极密切的关系。中国的古乐和民间音乐之中虽然没有类似音乐的和声，可是中国人民却并不是没有和声的感觉。在远古时代，人类在音响的自然现象中，在其感觉生活中，早就能领会和声之美与谐和。音之取舍、音与音之间关系的确定、音阶的逐渐形成，都是基于人类的这种谐和感觉的。音阶的形成和确立实暗合和声的基本原理。和声不但确定了音阶之中各音的作用及其相互的关系，而且也是规定音阶之中的多寡的原动力。[9]和声的原理既然潜存于音阶之中，而音阶的转折亦暗示和声的方法，那末不同的音阶自有各别的和声法，正像不同的语言文字自有各别的文法一样。我国的五声音阶是基于完全五度、四度协和的原理；因此，五度，四度、八度音程确实是它的最适当的和声。但是，这种和声是空泛、松弛，变化极为有限的。五音缀成的曲调往往给我们一种安静、平澹、浑融、飘逸的印象，它本身就已经很协和了，所以一种简单的和声除了在旋律上加上一些轻淡的色彩而外，并不能加强节奏的动力，也不能造成音乐“透视”的感觉和感情的气氛。

我国的五声音阶历数千年而不变，这是由于封建思想与士大夫（儒家思想）生活的平衍；因为五音调适足以表达“顺应自然，以求安适”的性情和“静漠恬澹，优游逸豫”的生活，而这种简单的五声音阶也就因此与那以孔子的中庸之道、老庄的清净无为的哲学思想为中心的所谓“精神文明”结了不解之缘。一种消极的人生观不但限制了艺术表现的境界，而且还阻碍了它的发展。汉魏以降，外族传入的音乐不外乎印度和波斯、阿拉伯两个系统，其乐制与音阶也都不是五声音阶的（印度音种虽亦有五声音阶，但其下行往往是六声或七声的）。音阶调式又极繁多，凡是古人不能勉强以律吕宫商等旧名名之者，便创用新名，如般涉调、乞食调、歇指调、越调、娑陀调，道调……等等。苏祗婆琵琶有三十五调，隋唐燕乐尚有二十八调，然而宋初教坊所奏的大曲仅有十八调；到了南宋时代，雅乐和俗乐都只用七宫十二调；元曲仅用六宫十一调；昆曲以笛伴奏，虽用小工、正宫、乙字、凡字、尺字、六字等六个调，但实际上是用小工调为主的。我国乐调（音阶与调式）之渐趋于约，乃是由于其间“噍杀粗厉，流辟邪散之音”渐被淘汰，而乐调的演化又导致了乐器之废

存或改制[10]；外族的各种乐调结果几乎都变成了五音调式，以求适合于古人的美感、生活习惯、伦理观念，而与古代的文化相调和。

陈旸《乐书》云："乐府诸曲自古不用犯声；唐自天后末年，'剑气'入'浑脱'始为犯声。剑气宫调，浑脱角调，以臣犯君也。明皇时，乐人孙处秀善吹笛，好作犯声，亦郑声之变；削而去之，则细者不抑，大者不陵，中正之雅庶几矣"。陈氏认为犯声昉于剑气浑脱，而不知唐代大曲有很多是"边鄙裔夷"的乐曲，本来就不是五音调，固无所谓犯声；后世以五声为正声，遂以歧出之半音为犯声。隋唐乐曲传至宋代，其中半音被"削去"的必定很多；金元的外族乐曲至明代风趣完全改变，这也是"用夏变夷"的结果。陈旸说："郑声之变"，从可知当时俗乐之中犯声颇多，其乐调尚沿用隋唐之旧，则其曲调的来源也就不难推想而知了。现今，北方的说唱音乐、戏曲音乐，陕晋等地的民歌、梆子音乐以及昆曲中的北曲，其中仍有很多半音，这也许还保留着一些古代西域音乐的印迹，也是有待于我们从事比较音乐学的研究而求得解决的一个重大问题。在我国的民间音乐里，虽然也有纯正的七声音阶(heptachord)的曲调，其中四度音与七度音非常突出而是构成曲调的独特风格的主要因素，但是绝大多数的曲调确实是基于五声音阶的，其余两音的音程并不是固定不变而是略有伸缩性的：作为助音或经过音时，四度音有时升高而七度音有时降低半音或四分之一音。但，这两个音在两个以上的调式交替或交织运用时就没有这种游离性质；它们暗示调式的转换，一个调式里的半音往往成为另一个调式里的"正音"，所以旋律并不因半音的出现而就突破了五声音阶的范围。总之，在我国的传统音乐里，五声音阶占绝对的优势，这是一个不可否认的事实。

在我国古代，正像在希腊古代和欧洲的中世纪一样[11]，数字往往和神秘主义、象征主义结合在一起；古人迷信数字有一种支配宇宙万物以及人类思想活动的神秘之力，五字被认为是最完善的数字而且还含有祥瑞的意义：故有五伦、五德、五常、五经、五星、五色、五味、五方、五金、五福……我国的音阶始终以五音为正声；我想阴阳五行的思想以及与"五"纠缠在一起的封建思想，列音阶之历久不变，不能说是毫无关系的。

我国汉族的语言也是复调音乐发展的阻碍之一。西洋的语言是一种"节奏性"的语言；而我国的汉语乃是一种"旋律性"的语言，前者以音节的轻重为字的构成的基本原则，后者以音之长短、抑扬(即所谓四声)

区别单字的意义和读音，而字与字之间又有抑扬、顿挫以划分其辞汇，故无论古文、今文均易吟诵成腔，北方的字音更加宛转，语调也就容易成腔。我国传统的歌曲很多是一种迁就音韵，或者与语调密切结合的一种吟诵形式，而纯粹的民歌一经反复用于戏剧之中也就随了唱词而变成近似宣叙的格调，故歌词的格律、字音的长短抑扬都限制了声调的变化。独唱者往往顺了歌词语调的起伏之势而用柔滑之音或拖腔，还夹杂很多衬字，虚字来使歌词更通俗而易于了解，因此音调就往往接近朗诵了。但是，众人合唱时，若将字音唱准，则除勉强齐唱外——即时常用假嗓，其他的方法就似乎难以适用了。我想：我国民间仅有"唱和的徒歌"而无"复调形式的徒歌"，这也许是语言的特性使然吧。假如我国民间有多声的民歌，它的发展也必定受到语言的限制（假定两人或数人同时唱同样的歌词），因为复调音乐的变化和发展的最大关键之一乃是声部的斜向进行和反向进行，而我国汉文的音韵和各地的方音的特性却不容许它有这样的方便。

七弦琴和琵琶的吟猱、胡琴和弦子的滑音都是模仿一种与语调密切结合的歌声的结果；吹箫、笛者用种种花音如顿音、逗音、折音、导音、送音等等也是要使调圆浑柔和，其用意与吟猱相同；不过乐器的特殊构造亦有使奏者便于运用这些方法以见其妙者；假如弹琴，吹箫笛者均奏实音，那就呆板乏味，毫无含韵了。印度音乐极重吟猱，我认为中国音乐中的吟猱乃是受梵呗和印度音乐的影响，正如四声的起源于瞿昙的语学一样。

佛门呗赞，除敲击乐器外，不用弦管以和众声，一般不解经文的僧人，往往信口乱哼，故于换气接腔之际，声调偶然形成对位形式，而有此起彼伏、前后呼应之趣。但是，他们并不重视音乐，所以对这种现象习以为常，毫不介意了。

在我国古代，和声不能发展，其原因已略如上述。在漫长的封建时代里，我国音乐虽然没有达到高度的发展，但它在特殊的历史条件下，却形成了独特的、异常丰富多彩的风格和形式，为了献身于我国社会主义音乐文化的建设，我们必须珍惜这份遗产，并探究其演变、发展的规律，切实了解和掌握民族音乐特点之所以形成的条件和原因，在新的历史条件下，把我国源远流长的民族音乐推向蓬勃繁荣、瑰丽多彩的境地。



注释

①参阅解帕生(K.Jepperon)著《巴莱斯特吕那的风格:不协和音程的处理法》。

②参阅黎曼著《音乐史手册》,第114页。

③F—B之间有三个大二度,所以这增四度音程又名三整音,中世纪音乐家称它为“音乐中的魔鬼”diabolwo in muriea,因为这个不协和的音程很难唱准而又不悦耳。

④参阅库拉科夫斯基著《论俄罗斯民间合唱》,孙静云译,音乐出版社,1955。

⑤德彪西曾言:“……如果我们抛弃欧洲人的偏见而倾听那爪哇打击乐器奏出的美妙的复调音乐,我们会觉得我们的音乐不过是像马戏班里的粗鄙喧闹的声音而已”。(见《德彪西的理论》一书)。

⑥参阅迦斯朵著《风琴史》。

⑦参阅贝特布鲁克(G.S.Bedbrook)著《从中世纪至巴罗克初期的键盘音乐》一书第7页。

⑧参阅赫勃脱·巴莱(H.Parry)著《音乐艺术进化史》。

⑨古代希腊音乐中apuorca(harmoniai)一字乃指“旋律”、“音阶”、“调式”(参阅亚里斯多德之Harmonics“协和学”一书);例如柏拉图之《理想国》一书中云:“哪几种调式(harmoniai)是柔和的,喜悦的?俄文中Лад一字即有“协和”(和声)、“调式”(音阶)的双重意义,足见和声、音阶的密切关系。

⑩唐代以琵琶为主要乐器,其时琵琶有相而无品,故按弦取声,限制不大,宋代以头管为众乐之首,明又改用竹笛,就更加简单了。

⑪参阅雨果·赖虚坦特里特(Hugo heichtentrit)著《音乐历史与观念》,第54-56页;保罗·朗格(Paul Lang)著《音乐在西洋文明中》,第55-61页。

——原载《音乐艺术》,1982年第2期

略论七弦琴音乐遗产
——为《琴曲集成》出版而作

吕　骥

任何一种艺术遗产，如果不对它的作品作全面的研究，不对它在各个时期的形态和特征进行科学分析，不对它的一些主要作品进行探源溯流的研究，我们就很难了解它的发展规律；如果不把它的内容表现形态和当时的社会生活联系起来进行深入的研究，就不容易了解它的内容和各种表现形态的社会意义；从而也就不容易把其中的精华和糟粕区别开了，也就很难把它的精华继承下来，糟粕剔除出去。要进行这些工作，首先就要求我们占有这门艺术遗产的较完整的资料。

七弦琴音乐正是这样一种亟待全面整理研究的艺术遗产。

一

尽管七弦琴音乐在我国古代人民生活中曾经相当广泛的流传过，在不同时期，曾经通过不同的形式，在不同程度上，反映过人民的思想感情。每当我国遭到外族侵略的时期，七弦琴音乐也和其他文艺形式一样，强烈地表达过人民的爱国主义思想情绪；各个时代，七弦琴音乐也曾经曲折地反映过人民对封建统治阶级暴政的不满，也有过一些作品出色地描绘了人民生活中可歌可泣的英雄人物和正义斗争；通过这些作品表达了我国古代人民对于民族压迫、封建暴政的反抗和对于美好生活的憧憬和向往。但到封建社会末期，七弦琴音乐却随之日趋凋零，

到国民党反动统治时期，一直到全国解放，完全脱离了人民群众，几乎成为绝响。这样的情况，完全不能成为可以任其灭绝的理由。我们认为，七弦琴音乐既然在我国古代不绝如缕地反映过人民的思想情绪，既然在我国古代人民生活中发生过积极作用，必然含有民主性的精华，应该确认它是我们必须继承的祖国音乐艺术遗产的一个组成部分。虽然封建统治阶级和资产阶级给它披上了重重帷幕，使它和人民隔绝起来，我们却必须揭开那些反动统治阶级思想的帷幕，扫去那些旧的封建灰尘，让它的民主性的精华重新显现它的光辉；让它和其他那些传统的文艺形式一同走进新的发展阶段，成为我国社会主义的音乐艺术的一个组成部分，在人民生活中发挥它的积极作用，为我国社会主义建设事业服务，为广大的工农兵群众服务。

说起来，七弦琴音乐的历史的确算得悠远，伏羲、神农制琴的传说固不可信，但根据安阳发掘报告，殷墟墓葬中有两件像琴的石器出土，甲骨文中乐字作丝、作乐，像张弦于木板上之形，说明殷代已经有了琴这一类的乐器，大概是可以相信的。到周朝，这个乐器已经随着整个音乐艺术的发展，广泛地被用作声乐的伴奏乐器，同时在宫廷乐队中开始占有重要地位。春秋战国时期，已经发展成为表现力很强的独奏乐器，有名的伯牙弹琴和钟子期听琴的故事，充分说明了这个事实。孔子在他的教学中设了六个课程：礼、乐、射、御、书、数，这里的乐虽然包括诗歌、音乐、舞蹈和文艺理论这些内容，但七弦琴在乐这门课程中似乎是人所必修的。孔子以后的儒家，虽然没有完全遵循孔子的教育方案进行教育，但重视七弦琴音乐的修养似乎已经成为传统，所以后来许多儒家学者在七弦琴音乐方面，都具有相当素养。有的擅长于表演，有的为琴歌写辞，有的为七弦琴创造了不朽的乐曲，有的精于琴学，有的对琴的音律科学作了深入的研究，写了一些关于琴学、琴律的有见地的论著。可以说，七弦琴音乐在两三千年中，一直是以琴歌（琴伴奏的歌曲）和琴曲（琴独奏曲）两种体裁，伴随着人民生活，迂回曲折地、顽强地向前发展着。

虽然封建统治阶级总想把七弦琴音乐和人民生活隔绝起来，使它完全成为替封建统治阶级歌功颂德、粉饰太平的工具，为封建地主阶级服务，但封建统治阶级的企图没有能够完全实现。从整体看，七弦琴音乐的民主性仍然是十分鲜明的。固然，其中有像《大明一统》、《太平奏》、《清静经》、《孔圣经》、《孝顺歌》 这样一些为封建统治阶级歌功颂德、宣

传反动的封建伦理思想和主观唯心主义思想的赝品，也有一些无病呻吟的作品。但究竟不是多数，而且在七弦琴音乐中，也不是占重要地位的作品。在历代琴家中广为流传的，在历史上受到赞扬的，一代一代留在人们记忆当中的，却是歌颂应用斗争的《广陵散》；歌颂民族气节的《苏武思君》、《正气歌》；充满爱国主义热情的《潇湘水云》；是那些描写反对外族侵略者、避居山野的隐居生活的作品——《山居吟》、《樵歌》、《渔歌》；是那些反对封建暴政、对那些远离家乡的征人寄与深切同情的作品——《阳关三叠》、《捣衣》；是那些同情王昭君、蔡文姬这些可歌可泣的女性的身世，为她们表达了无限怨愤的作品——《昭君出塞》、《秋塞吟》、《汉宫秋月》、《大胡笳》、《小胡笳》；是那些借物以咏怀的作品——《阳春》、《白雪》、《长清》、《短清》、《梅花三弄》、《佩兰》；是那些对伟大的自然作了长期的观察，写出了自然的雄伟、瑰丽、悠远、凄凉、妩媚的景象，令人深思神往的作品——《高山》、《流水》、《欸乃》、《石上流泉》、《平沙落雁》、《黄云秋塞》；是追怀伟大的爱国主义诗人屈原的作品——《吊屈原》，以及根据他的不朽的诗篇而作的《离骚》、《泽畔吟》；是表达了那些愤世嫉俗、佯狂以明志、寄情于山水的人们的思想情绪的作品——《酒狂》、《桃园吟》、《归去来辞》；是那些历代被人传诵、抒写了人民的情感的古代琴歌——《扊扅歌》、《陌上桑》、《白头吟》、《四愁诗》（张衡）、《蔡氏五弄》（蔡邕）、《兵车行》（杜甫）、《蜀道难》（李白）、《履霜操》（韩愈）、《龟山操》（韩愈）、《精忠词》（岳飞）、《凤凰台上忆吹箫》（李清照）、《古怨》（姜夔），以及根据《诗经》中的某些篇章而作的琴歌如《伐檀》、《七月流火》、《关雎》等在不同程度上反映了古代人民的思想情绪的作品。

同时，我们不能不指出，这些反映了古代人民的思想情绪的作品都必然要受到封建时代社会生活、文化艺术水平的限制，也必然受到各个不同时代的琴家的阶级生活、思想观点的限制。我们完全应该以历史唯物主义的观点去分析古代音乐作品，找出它在当时的时代意义和时代的局限性；特别要看到，许多作品即使在当时具有进步意义，可是在今天，就只有一定的历史意义，如果不加批判，就会对我们发生消极影响。当然，这不是要我们拿今天衡量艺术的尺度去要求古代音乐，而是要求我们对古代音乐作品作出正确的历史估价，不要过分夸大它的历史意义，更不要忘记我们的目的是要继承其优秀的传统，创造反映我们这个时代的作品，而不是要我们迷恋旧的精神世界。我们还必须看到，

在许多作品中，会遇到民主性的精华和封建性的糟粕同时并存的现象。正因为这样，所以毛泽东同志教导我们说："清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件；但是决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。"(《毛泽东选集》第二卷 700-701 页《新民主主义论》)运用马克思主义的历史唯物论观点，细心地对它们进行研究，把民主性的精华和封建性的糟粕区别开来，正是我们研究七弦琴音乐的一个主要任务。

有些人以为七弦琴音乐是脱离古代民间音乐基础的提高，纯然是封建地主阶级的音乐——雅乐，我们认为这是出于一种误解。首先，我们要指出，过去有许多琴人为了提高他们的社会地位，硬把七弦琴音乐推入雅乐的范围，称作"雅正"之声，这是事实。七弦琴音乐中的确有一部分属于雅乐的乐曲，如前面提到过的《大明一统》等等为封建统治阶级歌功颂德的作品，以及朱载堉撰辑的《操缦古乐谱》、张德新编的《三教同声》、李之藻撰辑的《頖宫礼乐疏琴谱》、清乾隆的《钦定诗经乐谱全书》，以及邱之稑撰辑的《律音汇考》等书中所列的一些琴歌，大抵是用于宗庙祭祀、歌颂封建帝王功德、宣扬宗教思想的歌曲。但除这些琴歌以外，其余的七弦琴音乐，从来都不是作为雅乐而被宫廷音乐机构传播下来的；一部分宫廷音乐家和一些附庸风雅的琴人，虽想把这些在不同程度上反映了人民生活的七弦琴音乐列入雅乐范围，但从来也没有被封建朝廷加以确认，加以传播。所以不能因为有一部分琴歌是雅乐，便把全部七弦琴音乐当作雅乐。也不能因为封建统治阶级给七弦琴音乐披上了重重封建帷幕，染上了厚厚的封建灰尘，我们便把七弦琴音乐不加分析地全部看作都是雅乐。否则，不仅把雅乐的范围无原则地扩大了，而且必然要在很大程度上把雅乐美化了，也势必要把雅乐和属于人民的古典音乐的界限混淆了。把封建统治阶级的雅乐和属于人民的古典音乐的概念混淆起来，不仅不利于我们反对雅乐，也不利于我们继承古典音乐中民主性的精华，这对于人民音乐的发展也是不利的。如果把七弦琴音乐和古代民间音乐来作番比较的话，我们的确要承认七弦琴音乐是提高的，不论在思想内容上、艺术形式上，在某种意义上，都比民间音乐有所提高；但它不是完全脱离了民间音乐基础的提高，虽然它的提高不可能不受到封建统治阶级的思想影响，也不可能脱离开封建时

代文学艺术的共同路向，由于它不断地吸取了民间音乐滋养，又不断地提高，才形成今天我们拥有的、可视为我们民族的骄傲的、这样一笔巨大的音乐艺术遗产。从下面几个方面，我们不难看出它和民间音乐有着非常密切的联系。

二

音乐的主体，首先应该是曲调。曲调尤其具有特殊重要的地位。由于音乐作为一种心灵的语言来反映生活，曲调是它的主要手段，音乐是否具有强烈的感染力，主要决定于曲调是否深刻地表达了人们内心的思想感情。我国各民族的民间音乐的曲调具有深刻的抒情性，正是几千年来劳动人民根据生活实践的需要，经过几千年的艺术实践而得来的。可以说，这种抒情性是和语言艺术的密切结合中生长起来的。正确地说，由于音乐和语言艺术相结合，如从语言的生活内容，完成语言的生活实践的目的，这种抒情性因而在更加丰富的形式中得到了体现。从今天仍在演奏的和近十年来发掘出来的七弦琴音乐来看，无论是《梅花三弄》，还是《阳关三叠》；无论是《广陵散》还是《欸乃》；无论是《潇湘水云》，还是《长清》；它们的音乐语言和民间音乐语言几乎具有完全相同的禀性。我们不说它们完全相同，那是因为在七弦琴音乐中还没有听到像民间音乐中那种斗争性十分强烈的语言。当然，这不是说七弦琴音乐中完全没有斗争性的语言。只是那些斗争性很强的内容，经过几千年来统治阶级的雅正之声的砂轮，把它们的棱角几乎完全给磨掉了。比方在《广陵散》中，我们只能从它所叙述的故事和各段标题看到它所表现的生活，原来具有多么强烈的斗争的光辉，可是从它的音乐中，我们却很难听到那种能够迸发出战斗的火花的语言了。除此之外，我们就很难看到它们两者之间有什么本质的差别。像七弦琴音乐中的《欸乃》，简直可以说是直接引用了从生活中生长起来的劳动号子，不过它不是生硬地被镶嵌在七弦琴音乐中，而是作为生活形象的一个组成部分被摄取过来，在作曲家的创作思维中，成为整个艺术形象的一个有机构成部分。如果我们不细心地倾听，就很难发现它是从生活源泉中吸取来的。像《张鞠田琴谱》那样明显的例子就更不用说了，他自己编写的十几首琴曲，都是从明、清最流行的民间歌曲、戏曲音乐中选出来加以改编的。所

以，我们完全有理由说，七弦琴音乐不是脱离民间音乐的提高，而是以民间音乐为基础，不断从民间音乐中吸取滋养而提高的。它的提高也还没有完全脱离民间音乐，不像宫廷中的雅乐那样，既不反映人民生活，也不为人民所理解，更不可能为人民所喜爱。所以七弦琴音乐仍然具有与民间音乐相同的禀性。如果说七弦琴音乐的某些语言和民歌或一般器乐语言存在某些差异的话，那是由于七弦琴音与在发展过程中，根据乐器的特点和可能形成了自己的独特语言——器乐特有的语言，正如小提琴和钢琴音乐有自己独特的语言一样，不过它的根本原则并未因此改变，仍然是作为心灵的语言，以表达感情为目的。

作为一种提高的音乐形式，不论在曲体结构上，还是表现技巧上，七弦琴都比一般民间音乐有了更高的发展。从形式结构方面看，七弦琴音乐发展了大型的、结构较复杂的独奏曲体，如《高山》、《流水》、《胡笳十八拍》、《广陵散》、《渔歌》、《潇湘水云》、《梅花三弄》、《乌夜啼》、《水仙操》、《捣衣》、《樵歌》、《秋鸿》等许多作品，这些作品都在十段以上，《广陵散》更是长达四十五段。一般民间音乐多半是用相同的过门把几首小曲连接起来，构成一首较大的长曲，或者用“缠达”式的手法作成较大长曲，或者根据加花变奏的原则不断地反复而构成较大的长曲。七弦琴音乐中的大型乐曲却有自己特有的手法，不同于民间音乐，较之民间音乐有更严密的结构。从表面上看，七弦琴音乐和民间音乐的曲体结构显然不同，我们却不能因此肯定七弦琴音乐脱离了民间音乐，只能说它在曲体结构上较之民间音乐有了提高。因为它和民间音乐的曲体结构虽不相同，形式要服从表达生活内容的要求这个根本原则却完全一致。虽然大型的琴曲在长期的实践过程中逐渐形成了自己所特有的格式，比方散起的格式，用泛音奏尾声以结束全曲的格式，以及起调、入调、入慢等特有的章法，都可以说是七弦琴音乐所特有的形式，但这些形式都没有破坏它表达生活内容这个总的原则。在七弦琴音乐中无论较长的大曲或较短的小曲，每一种特殊的曲体结构，都符合作曲家所选择的不同的生活内容的要求，虽然有些十分严谨，有些却比较松散，缺乏严密的逻辑。

至于它的表现技巧，我们虽不能说已经达到了它的极限，但从它今天具有的条件来看，说它已经达到了相当完善的地步，达到了表现旧时代的生活的峰顶，也许并不过分。历代七弦琴音乐家在不断发展着的表演艺术和创作的表现技巧的基础上，根据表现旧时代生活的需要，不

断地创造了富有特点的表演技巧，不断地扩展、提高了七弦琴音乐的表现能力，并且完成了一种充分发挥表演技巧的长处，又完全适应它所表达的生活内容，正确地说，是与它的生活内容达到了高度统一的艺术风格。像《流水》在这一意义上，就是最有代表性的一部作品。它一点也没有脱离我国民间音乐所奠定的艺术原则，即艺术技巧为表现生活而服务的原则。也许有些青年同志觉得七弦琴音乐有一些难以理解的表现技巧，那是由于他们对旧时代的精神生活，特别是对于七弦琴这个乐器所特有的演奏技巧和它表达思想感情的特殊手法缺乏了解的缘故。不可否认，使得我们的青年听众觉得七弦琴音乐难以理解，还有更主要的原因，那是由于这些音乐所反映的生活内容和我们今天的生活有着很远的距离。我们说七弦琴音乐的表现技巧达到了一定的高度，并不等于说它不会继续向前发展了，不应该批判它的某些落后的因素；我们完全相信，为了适应表现今天的生活、社会主义时代群众的新生活，它必然要继续向前发展，也必然要扬弃其中某些不适合表现新生活的旧的表现技巧。但是从来就对七弦琴音乐的表现技巧的发展起着指导作用的艺术原则，即艺术技巧为表现生活而服务的原则，却是不可动摇的。可以说，七弦琴音乐的表现技巧虽然提到很高的水平，却没有因此把七弦琴音乐引入魔道，走上离开生活内容为技巧而技巧的死胡同。正是因为七弦琴音乐和民间音乐有着密切的联系，在提高中仍然严格地遵守了民间音乐所奠定的这个原则，才保持了自己的现实主义与浪漫主义相结合的风格，和民间音乐一脉相承。

激起过民间音乐家的灵感的题材，也同样激动了七弦琴音乐家的心弦，《苏武思君》、《昭君出塞》、《手挽长河行》(写孟姜女的) 正是这类作品，还有一些古代民间传说、民间歌谣，也被谱成七弦琴音乐。《襄陵操》、《禹凿龙门》是歌颂古代民间传说中的英雄大禹治水的诗篇，《苍梧怨》是写娥皇、女英等待虞舜的民间传说的抒情诗，《鸥鹭忘机》是根据列子所记录的民间寓言所写的小品，《扊扅歌》是采用古代流传的批评百里奚的不情不义的诗歌而作的，《陌上桑》是采用古代同名的民间诗篇而作的。此外，还有一些，就不一一列举了。这些以古代民间传说、民间故事为题材，采用民间诗歌作成的七弦琴音乐，不只加强了七弦琴音乐的民间色彩，同时也加强了它和人民生活的联系。作品的题材虽不能决定作品的艺术价值，但研究作者处理题材的态度，却可以使我们看到作者的世界观、人生观和他对待生活的态度。上述这些作品，足以说明

许多七弦琴音乐的作者和古代民歌作者，对待生活的态度基本上是相同的。他们热情歌颂的，是民间传说中为古代人民建树过功勋的英雄人物，是有民族气节的爱国志士，是怀着坚贞的爱情、敢于反抗暴政的被压迫的妇女；他们所批评的，是无情无义的市侩；同情的，是被欺凌的弱女子。这首先是由于作者具有积极的人生观，生活在那样的时代，深切地体会到封建宗法社会中的妇女受到封建礼教的重重压迫，应该在道义上予以同情，对于那些无情无义的负心男人应该受到严厉的鞭笞；当人民经常受到自然灾害的威胁的时候，只有那些敢于挺身而起、领导人民和自然灾害进行斗争的英雄，才是应该受到赞颂的典范；当人民有了许多次受到民族敌人残暴侵害的经验的时候，那些在敌人面前不为威武所屈的英雄，应当永远受到人们热情的颂扬。对待生活是这样一种积极的、热情而正直的态度，不可能不影响到他们的创作方法，也不可能不反映在他们的创作上。我们从七弦琴音乐中看到的那种现实主义因素和浪漫主义因素（尽管在封建主义的砂轮下被磨损得许多，在许多作品中仍然可以被觉察到），正是来源于这种积极、热情而正直地对待生活的态度。我们也不妨说，这就是使七弦琴音乐和民间音乐走着基本上相同的道路的思想基础。

从以上这些方面，可以清楚地看到，七弦琴音乐和民间音乐不只有许多共同点，走着基本上相同的道路，而且有着血肉相关的联系。

三

七弦琴音乐是一个综合的总称，因为七弦琴音乐既不完全是器乐，也不完全是声乐，既有器乐曲，也有声乐曲。勉强地把声乐曲去掉唱词，作为器乐曲演奏，结果是使人无法理解，即使加上一些牵强附会的解释，人们还是听不出头绪，只好敬谢不敏。同样，在器乐曲上勉强加上一些令人啼笑皆非的唱词，当作声乐曲表演，也不能获得听众的赞赏。这两种做法都只能把七弦琴音乐导向灭亡。实际上，从很早以来，七弦琴音乐就有两方面的作品，钟子期听伯牙演奏的《高山》、《流水》就是器乐曲，孔子从师襄学的《文王操》，大概也是器乐曲，至于《诗经·关雎》篇所说的“窈窕淑女，琴瑟友之”，也许弹的都是有辞的爱情歌曲，《论语》上说的“子于是日哭，则不歌”和《礼记》中《曲礼》下篇所说的“士无故不撤

琴瑟"联系起来看，可以想见孔子唱的歌可能都是有琴瑟伴奏的琴歌瑟歌。汉蔡邕《琴操》说，古琴曲有歌诗五曲：一曰《鹿鸣》，二曰《伐檀》，三曰《驺虞》，四曰《鹊巢》，五曰《白驹》。这五篇都是见之于《诗经》，可见《诗经》中有一些（也许全部都是）是用琴伴奏的琴歌。一直到唐、宋还同时存在着琴曲和琴歌。郭茂倩编《乐府诗集》时，收集了当时流传的一百四十多首琴歌辞，标名《琴曲歌辞》，分列四卷，可惜他没有像姜夔那样，同时把谱字记在辞旁，因此我们失去了这些琴歌的曲谱。现在见于明代琴谱的一些琴歌，如相传为蔡琰所作的《胡笳十八拍》，孔子、鲍照、韩愈、辛德源等人作辞的《猗兰》，王嫱、陈后主、白居易等人作辞的《昭君怨》，王维、李白、李贺、顾况、令狐楚等人填词的《蔡氏五弄》，石崇作词的《思归引》，僧皎然（谢昼）作词的《风入松歌》，完全可能是唐、宋流传下来的琴歌。

到明代，朱奠培、谢琳、黄士达、杨表正等人，先后撰辑了二十多部包括了琴歌的谱集，清朝出版的六十多种琴曲谱集众半数以上都刊载了琴歌，但实际上把琴歌作为用琴伴奏的声乐曲来表演的却不多。这大概是因为浙派（器乐派）一直占有相当大的优势，而且不断提高发展；而江派（声乐派）又没有在声乐上加以提高、发展，反而走上了一条不利于琴歌发展的错误道路，把一些不适宜于歌唱的散文《前出师表》、《后出师表》、《陈情表》、《大学章句》等谱成歌曲；更重要的是唐、宋以后，许多琴歌日益脱离现实生活，日益远离人民，像《中和吟》、《宗雅操》、《思贤》、《思舜》这样一类内容反动、毫无艺术性的载封建之道的歌曲，怎能不为人民唾弃？因而到后来，琴歌只有抱残守缺，以至于最后仅仅作为一种纸面上的存在。

今天，我们应该用完全新的观点来看待琴曲和琴歌这两种不同的体裁，琴曲是七弦琴独奏曲，琴歌是用七弦琴伴奏的歌曲，两者有着各自不同的特点，起着互相不能代替的社会作用。应该承认琴曲和琴歌只有表现方式的不同，并没有艺术上高低之分，过去的琴曲和琴歌是根据自己的体裁的特殊性反映了过去时代的社会生活。也许最初的琴曲就是从琴歌发展来的。事实上今天也还存在这样的琴曲，如《阳关三叠》、《渔樵问答》、《欸乃》、《捣衣》、《平沙落雁》等都是有唱词的琴歌，却常常作为琴曲来演奏。其实，作为琴歌，更容易为听众理解。尽管解放以前，几乎没有人重视琴歌这种形式，更很少听到七弦琴家公开演奏，我们却不能因此否定过去的琴歌所获得的成就。我们在肯定七弦琴器乐曲有

其存在价值的同时，应该肯定琴歌是七弦琴音乐遗产中的另一个重要组成部分。我们应该恢复琴歌这种演出形式，而且因该让它获得新的发展。只有通过表演，才能对过去的琴歌获得实际的了解，才能对七弦琴音乐做出全面正确的估价，才不至于把同样蕴藏了一部分精华的琴歌湮没在故纸堆中。

明、清刊印的琴歌保存了大量珍贵的古代歌曲创作资料，如15世纪出版的《浙音释字琴谱》、16世纪出版的两部同名的《太古遗音》（一种是谢琳编的，另一种是黄士达编的），就保存了15世纪以前和15世纪创作的值得珍视的歌曲。如柳宗元的《渔歌调》，王嫱、白居易作词的《昭君怨歌》，石崇作词的《思归引》，陶潜作词的《归去来兮》，孔子、鲍照等人作词的《猗兰》，皎然（谢昼）作词的《风入松歌》，李贺作词的《渌水辞》，顾况作词的《幽居弄》，韩愈作词的《雉朝飞》、《岐山操》、《龟山操》、《越裳操》、《别鹤操》、《拘幽操》、《履霜操》、《将归操》、《残形操》，文天祥作词的《正气歌》，以及我们早已熟知的王维作词的《阳关三弄》等作品；16世纪末或是7世纪中出版的《绿绮新声》、《伯牙心法》、《琴适》、《理性元雅》、《和文注琴谱》（《东皐琴谱》的前身）等书，分别保存了古乐府《陌上桑》，汉武帝作词的《秋风辞》，张衡作词的《四愁歌》，卓文君作词的《白头吟》，李白作词的《子夜吴歌》、《襄阳歌》、《蜀道难》，杜甫作词的《兵车行》，沈佺期作辞的《霹雳引》，秦观作词的《忆王孙》，李清照作词的《凤凰台上忆吹箫》等等。此外，明、清以来各种选载琴歌的琴曲谱集，还保存了流行于15世纪（也许还要早一些）和后来各个时期创作的诗经歌曲，所有这些，都是值得我们特别重视的古代歌曲创作资料。这些琴歌不仅可以使我们具体了解我国15世纪以来的歌曲音乐的大致面貌，而且如果对它们进行一些系统的比较研究，或者拿这些琴歌和姜夔的词曲音乐，《九宫大成》、《太古传宗》、和西安何家营、北京智化寺所保存的相传为唐、宋以来的乐谱，进行一番比较研究，一定还能够看出它们之间的关系和它们所具有的特点，以及唐、宋以来我国歌曲音乐发展的线索、歌曲的艺术规律和其他许多有价值的东西。

四

明、清以来的七弦琴谱集，几乎都刊印了论述七弦琴表演艺术的理

论文字，虽然其中多半是关于宫调指法方面的资料，但也有一些关于表演方法论的论著，有些也可认为是对七弦琴音乐创作起着指导作用的美学思想；所以，我们不妨把这部分理论文字统称为七弦琴音乐理论。如果我们深入地探索一下，就会发现，七弦琴音乐理论是以周秦时代发展起来的音乐理论作为基础的，我国古代重要音乐理论著作——《乐记》所阐述的音乐与社会生活的唯物主义观点实际上指导了七弦琴音乐理论的发展。到后来，七弦琴表演艺术在发展中逐渐形成自己的独特风格和表演体系，同时逐渐形成了七弦琴音乐特有的美学观点。

《乐记》是我国最早的一部音乐理论经典著作，从音乐的产生、音乐与社会政治生活的关系、古乐和今乐的比较，一直到各地民间音乐的特点，都有所论列，对于七弦琴音乐，却还没有专门的论述，只在《魏文侯篇》中讲到："君子听琴瑟之声，则思志义之臣。"《庄子·让王篇》引孔子与颜回的对话中有"鼓琴足以自娱"的话。《荀子·乐论》中也只从另一个角度说到："君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。"到汉代，刘向(纪元前79—前8)在《琴说》中才从理论上全面地肯定了琴的广泛的社会意义，他说："凡鼓琴，有七例：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美风俗，四曰妙心察，五曰制声调，六曰流文雅，七曰善传授。"实际上，刘向的理论不过是反映了七弦琴音乐到汉代已经扩大了它的社会意义这个事实，只有当七弦琴的音乐在社会生活中起了明道德、感鬼神、美风俗、妙心察、流文雅的作用，刘向才能根据表演实际，作出这样的理论概括。所以我们有理由可以相信，七弦琴音乐到汉代有了空前的发展，因而七弦琴音乐理论有了空前的发展。值得注意的是，刘向在这里大胆地综合了《乐记》和《荀子》论七弦琴音乐的观点，而且又作了新的发展。他是从现实生活出发，把妙心察、流文雅和美风俗、明道德、感鬼神相并列，这的确是音乐理论上一个重大发展。可以认为，由于刘向从理论上进一步肯定了七弦琴音乐表现生活中的思想感情和在生活中传播美的作用，因而后来七弦琴音乐在这两方面得到了进一步发展。到魏晋时代，已经出现了嵇康在他的《琴赋》中所描绘的那样许多美妙的音乐，他在分别表述了表现各种思想情绪的七弦琴音乐之后，叹赏地说："嗟姣妙以弘丽，何变态之无穷！"可以相信，这个时期的七弦琴音乐已经不只描绘了生活的外部形象，而且也表达了生活中某些深远的思想意境，所以嵇康才在他的《琴赋》中最后作出了这样的概括："愔愔琴德，不可测兮，体清心远，邈难极兮！"

后来的一千多年中，七弦琴音乐理论虽然不断地在发展，却并没有离开刘向所概述的七例，也没有超越嵇康所咏赞的琴德，只不过对表演艺术、创作思想以及一些共同的美学观点作了一些具体的探讨。其中，虽然有些是前人所未发现的道理，但也有一些是引导七弦琴音乐脱离人民生活的繁琐教义。

最早见诸记载论及琴的表演艺术风格的，大概是刘向的《说苑·修文篇》，其中记载了孔子听子路鼓琴（一本作瑟）以后所发表的一段议论。其中有这样一段话："夫先王之制音也，奏中声为中节，流入于南，不归于北。南者，生育之乡；北者，杀伐之域；故君子执中以为本，务生以为基，故其音温和而居中，以象生育之气，忧哀悲痛之感不加乎心，暴厉淫荒之动不存乎体。夫然者，乃治存之风，安乐之为也。彼小人则不然，执末以论本，务刚以为基，故其音湫厉而微末，以象杀伐之气，和节中正之感不加乎心，温俨恭庄之动不存乎体。夫然者，乃忘乱之风，奔北之为也。"孔子在这里强调了"中声"、"温和"两个要求，他是联系着地方风格来说的，而且包含了特定的生活内容。

到了六朝，麹瞻开始分别就散声、泛音、按音提出了具体要求，他认为散声应该发声虚歇，如风水之淡荡；泛音应该委美轻清；而按声却应该如雷声隐隐，或如钟鼓巍巍，或如山崖磊落。这些要求虽然是根据不同的声音的特性而提出的，但离开了乐曲的具体内容，孤立地要求特定的声音效果，不免流于空泛，而且未必全都合乎不同的音乐的特殊需要。所以唐代薛易简（725 左右—800 左右）在他著的《琴诀》中，就反对了那些不注意乐曲内容，只追求声温润、音韵不绝、句度流美的形式主义倾向。他是主张七弦琴音乐"可以观风教，可以摄心魂，可以辨喜怒，可以悦情思，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神"，生活中既有这些内容不同的七弦琴音乐，自然应该有声韵不同的表演，所以他说："志士弹之，声韵皆有所主也。"

以后七弦琴音乐家虽然也有一些人继承了薛易简的重视表达作品内容的传统，根据不同的生活内容，创造不同的声韵和风格；但更多的人却喜欢脱离开作品的生活内容来探讨七弦琴音乐表演的美学原则。如唐末五代之际的刘籍在他的《琴议篇》中除了要求"气格高俊，才思丰逸"之外，还提出了"美而不艳，哀而不伤，质而能文，辨而不诈，温润调畅，清迴幽奇，忝韵曲折，立声孤秀"，作为琴德的准则。这显然是历来儒家以中庸哲学作为基础的美学观点的代表，这种观点对后来的七弦琴

音乐和表演艺术影响很深,却不为一些有见地的七弦琴音乐家所见重,他们多另立新说。宋初崔尊度(945—1020)在他的《琴笺》中就提出了“清丽而静,和润而远”更为重视艺术意境创造的准则。大约一百年以后的田紫芝在他的《抚琴论》中评论了表演中的通病,提出了弹琴有七要之后,根据崔尊度的准则,进一步提出琴应该具有九德,即:奇、古、远、润、静、匀、圆、清、芳。他所说的九德,虽然都是就琴体发声来谈的,但对表演艺术也有很大的影响,甚至成了后来论七弦琴表演艺术的主要美学基础。元、明之际的冷谦(1268—1408左右)就是在“九德”的启示下,进一步提出了琴声十六法,即:轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、澹、中、和、疾、徐。到明末清初,七弦琴家徐褀(1580左右—1650左右)更从琴声十六法发展为二十四况,即:和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。他写了一本《溪山琴况》,以这二十四字为纲,论述了七弦琴表演艺术。晚清的王仲舒虽然认为徐褀的二十四况过于繁琐、重复,却并没有根本否定这种完全脱离开琴曲的具体内容,孤立地谈审美原则的形式主义倾向,他只是主张恢复宋初崔尊度的“清丽而静,和润而远”的简括准则,并且就崔尊度的清、丽、静、和、润、远六字加以比较分析,提出了自己的看法,对这六个字作了不同的排列,他说:“清、静、远,一类也,宜以静提其纲;丽、和、润,一类也,宜以和提其纲。静以验指下研练之功,而清以远因之;和以发弦上精粹之响,而丽与润因之,由此可审《琴况》先后所得之妙。盖析之为《琴况》,括之为《琴笺》。再提其纲,和而且静,诸妙毕赅。”

这些探讨虽然具有明显的形式主义倾向,某些内容同样具有明显的封建地主阶级的美学思想特性,但也不是完全没有意义的,如果我们不被他们的阶级生活极其观点所局限,细加分析,仍然可以从其中汲取一些有益的东西。

比方他们所说的远、虚、淡、静,除去他们所赋予的特定内容,我们完全可以理解为:要求表演家在表演艺术中应该力求深刻地表达音乐内容,不要追求外部华彩已获得表面的效果;必须从更高的角度来理解音乐作品对于生活所作出的概括,才能获致具有远、虚、淡、静这类效果的表演。当然,如果今天仍然认为深刻性就只有远、虚、淡、静这些特点,那就错了;远、虚、淡、静只能认为是封建社会中深受道教、佛教思想影响的艺术知识分子的深刻性的准则,我们今天的生活虽然发生了过去所不能理解的根本性变化,生活中仍然要求某些音乐具有远虚淡静的

特点，但必须批判他们所赋予这些准则的特定思想内容。他们所说的清、丽、芳、圆，我们完全可以看作是：要求表演家在表演艺术中应该力求具有抒情性。今天看来，尽管清、丽、芳、圆仍然不失为抒情性的表现形态，却并不是抒情性的表现形态的全部；不过过去时代的音乐家受了他们的阶级生活和时代的局限，只能看到这些，是不应该受到责备的。他们所说的高、奇，我们完全可以理解为要求表演家具有高度的创造性，要求表演家的表演应该充分发挥自己的个性，不要流于平庸，和别人的表演风格相同。如果可以这样来理解的话，这就和我们今天要求表演家根据自己的修养、个性和特长，创造自己的表演风格是不矛盾的。我以为我们完全可以根据今天的生活来解释这些要求。他们所说的"匀"，是指轻重强弱的匀，不能失度。他们所说的"洁"，是指发声的干净，不要拖泥带水。这是完全合理的，也是今天的表演家所必须注意的，虽然不具有什么思想意义，作为对于表演艺术的基本要求，作为经验，是应该接受的。

总之，七弦琴音乐理论中有许多值得我们珍视的财富，亟待我们去清理，批判地继承、发展，其中包括美学思想，不过我们必须根据社会主义新生活和马列主义、毛泽东思想，建立我们社会主义表演艺术的美学原则。

五

社会生活和七弦琴音乐的关系，在前面的论述中我们已获得一般了解，但在七弦琴音乐创作、表演和欣赏活动中，生活体验究竟居于什么地位，具体产生什么影响，还需要进一步探讨。今天我们所看到的古代文献，和这些方面有关的记录虽不多，有些资料却是非常珍贵的，值得我们认真研究。下面我们先引录一段与表演（也许是创作）方法有关的记载：

"成连善鼓琴，伯牙从之学，三年而成，然犹未能精妙也。成连曰：'吾师方子春在海中，能移人情。'乃偕至蓬莱山，曰：'吾将迎吾师。'刺船而去，旬日不返。伯牙但闻海水汩没崩澌之声，山林窅寂，群鸟悲号，怆然叹曰：先生将移我情。乃援琴而歌之。曲终，成连刺船还。伯牙遂为天下妙手。此曲即名《水仙操》"（见唐刘餗《乐府解题》）。

这个故事记录了成连从方子春学来的“移情法”。其他文献所记文字上有差异,因此有人解释为学弹琴,有人解释为学作曲。我们先就学习弹琴来讨论这个“移情法”。伯牙从成连学弹琴,三年学会了,不过没有达到精妙的境地,成连认为他已无能为力,只有借助于它从方子春学来的“移情法”才能使伯牙的表演臻于精妙。他这样做了,果然获得成功。虽然时间不长,只有十天,可使伯牙的表演获得了飞跃的提高,成为天下妙手。粗粗看来,这似乎只是一个大大夸张了的传说故事,但我们如果细加研究,可以认为这是一个真实可信的记录。我们看到成连的“移情法”不是建立在生活之外的玄妙的观念基础上的,而是建立在特定生活环境的基础上,他不是用抽象的理性思维去改变伯牙的思想感情,而是借助生活环境的改变,引起伯牙思想感情的变化。这是合乎“人心之动,物使之然也”这个原理的,伯牙所处的客观世界变了,必然要引起伯牙的思想感情的变化。伯牙到了蓬莱海边山上,辽阔的海面,宁静的山林,黎明、黄昏、白天、黑夜情景不断变化,这一切对于伯牙都是从未经历过的。可以认为,伯牙暂时离开了原来十分熟悉的,平凡而又难以得到任何新的感受的环境,进到了一个完全新的广阔而丰富的世界,必然要获得许多新的感受。在这里,他不仅能够深入地体察大自然的丰富和伟大,探索人生的奥秘也不能排除在他的思念之外,必然还要对他所演奏的乐曲的内容以及艺术上各种问题做细致的思考。在这个过程中,他的感受丰富了,思想也一定更深刻了,《水仙操》所反映的生活内容对于他不再是不可捉摸、不可理解的了,这时候,他才能够把它的丰富的内容通过他所掌握的演奏技巧,比较准确、比较完美地表现出来。显然,这些都不是他的老师成连所能教给他的,成连却能够用这个“移情法”丰富他的生活体验,加深他对于乐曲的理解,提高它的表演艺术。这说明我国古代七弦琴音乐家已经深刻认识到音乐表演艺术也完全不能脱离生活实感,离开了生活实感就消灭了音乐表演艺术。表演家必须具备丰富的生活体验,深刻的思想也必然是来自丰富的现实生活。远在两千多年以前的春秋战国时期,我国七弦琴音乐家就已经明确提出了表演艺术必须建立在生活体验的基础上,创立了“移情法”这样的表演艺术理论在世界音乐史上确是罕见的,是值得我们高度珍视的。

如果这个故事所提出的“移情法”不是指成连从他的老师方子春学

来的表演的方法，而是关于作曲的创作方法同样说明了当时像成连这样的音乐家早已认识了生活体验对于音乐创作的重要性。我们不要认为这样说完全是违反历史的主观判断，我们有足够的事实可以佐证，不论是指表演方法，还是创作方法，都是根据长期的音乐实践形成的合乎艺术规律的思想。战国时期开始形成、那时或稍后成书的重要音乐理论著作《乐记》第一段就是对音乐创作的规律作了合乎实际的概括，它说："凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声，声相应故生变，变成方谓之音。"(下略)这个规律的发现，显然不是一二十年一二百年的创作经验的概括，也决不是一个人的偶然发现，必然是经过多少世代，集中了许多人的思索才最后被抽象出来，并且写成简练的文章。这个故事所记录的"移情法"和它的思想基础完全符合《乐记》所概括的原则，所以我们认为是可信的，虽然直到唐代才被《乐府解题》的作者刘悚记录下来，可以认为这绝不是唐代作家凭空虚构的故事，而是早就流传在艺术家之间的古代音乐轶话。

春秋战国时期七弦琴音乐活动是在发展得相当高的理论指导之下进行的，我们还可以引录孔子学琴的故事来说明："孔子学鼓琴师襄子，十日不进。师襄子曰：'可以益矣。'孔子曰：'丘已习其曲矣，未得其数也。'有间，曰：'已习其数，可以益矣。'孔子曰：'丘未得其志也。'有间，曰：'已习其志，可以益矣。'孔子曰：'丘未得其为人也。'有间，有所穆然深思焉，有所怡然高望而远志焉，曰：'丘得其为人，黯然而黑，几然而长，眼如望羊，如王四国，非文王其谁能为此也'。师襄子避席再拜，曰：'师盖云《文王操》也'。"(见《史记》中《孔子世家》，《孔子家语》、《韩诗外传》也收入了这个故事，不过文字略有不同。)

从这个故事看来，师襄的教学水平不高，大概因为他主要是击磬师，在七弦琴的教学上，对学生要求不严，而且只注意数量，好像只要会弹了，就可以学习新曲了。而孔子则不同，他认为学习一首乐曲，首先要了解它的全部细节，全曲的段数，每段的句数，甚至它们之间的关系……然后才能进入第二阶段，分析其思想感情，理解其主题思想，最后阶段还要从乐曲的主题思想追寻其作者的为人，才能更深刻地理解主题思想，这样，这个学习过程才算结束了，才可以学新曲。看来这种由表及里、由浅入深的学习方法(只有最后一点是不能提倡的。)是孔子总结了其先辈和同辈的学习经验而制定的。这样的学习方法在两千多年以

后的今天也还是适用的。今天可能还有一些教师不能理解，更不能运用这种教学方法去提高学生的学习质量。虽然今天我们具备了孔子时代所不能想像的优越条件。

下面再来看看战国时音乐家是如何理解生活体验与音乐欣赏的关系吧，我们先介绍雍门周弹琴的故事："雍门子周以琴见乎孟尝君。孟尝君曰：先生鼓琴亦能令文悲乎？雍门子周曰：臣焉能令足下悲哉！臣之所能令悲者，有先贵而后贱，先富而后贫者也。不若身材高妙，适遭暴乱，无道之主，妄加不道之理焉。不若处事隐绝，不及四邻，诎折傧厌，袭于穹巷，无所告诉。不若交欢相爱，无怨而生离，远赴绝国，无复相见之时。不若少失二亲，兄弟别离，家室不足，忧戚盈胸，当是之时也，故不可以闻飞鸟疾风之声，穷穷焉，故无乐已。凡若是者，臣一为之徽胶援琴而长太息，则流涕沾襟矣。今若足下，千乘之君也。居则广厦邃房，下罗帷，来清风，倡优侏儒处前，迭进而陷谀；宴则斗象棋而舞郑女，激楚之切风，练色以淫目，流声以娱耳；水游则连方舟、载羽旗鼓吹乎不测之渊；野游则驰骋弋猎乎平原广囿，格猛兽；入则撞钟击鼓乎深宫之中。方此之时，视天地曾不若一指，忘死与生，虽有善鼓琴者，故未能令足下悲也。孟尝君曰：否否。文故以为不然。雍门子周曰：然臣之所为足下悲者一事也，夫声敌帝而困秦者，君也；连五国之约，南面而伐楚者，又君也；天下未尝无事，不纵则横，纵成则楚王，横成则秦帝。楚王秦帝，必报仇于薛矣。夫以秦楚之强而报仇于弱薛，譬之犹摩萧斧而伐朝菌也，必不留行矣。天下有识之士，无不为足下寒心酸鼻者。千秋万岁之后，庙堂必不血食矣，高台既已坏，曲池既已渐，坟墓既已下而青廷矣。婴儿竖子樵采薪荛者踯躅其足而歌其上，众人见之，无不愀焉为足下悲之，曰：夫以孟尝君尊贵，乃可使若此乎？于是孟尝君泫然，泣涕承睫而未殒，雍门子周引琴而鼓之，徐动宫徵，微挥羽角，切终而成曲，孟尝君涕浪汗增，欷而就之，曰：先生之鼓琴，令文立若破国亡邑之人也。"（见刘向《说苑》卷十一）

这个故事说得很明白，如果没有先贵后贱、先富后贫的生活经历，没有贫贱悲苦的亲身感受，再悲苦的音乐也难以使你感到悲痛。欣赏悲苦的音乐，也要有悲苦的生活体验，才能体会理解。这就是说，离开了生活体验不可能产生音乐，没有生活体验，也不能理解音乐。当然，后来嵇康从这观点出发，得出"声无哀乐论"的结论，认为音乐本身并没有快乐

悲哀之分，其所以你听某种音乐感到悲哀，听某种音乐感到快乐，那完全由于你自己是带着悲哀或快乐的心情去听的，并不是音乐本身有悲哀快乐的感情。“声无哀乐论”的学说是建立在主观唯心论基础上的，是错误的。持有这种错误观点的人不只嵇康一人，见于记载的，后来的唐太宗李世民也认为是这样，所以他说：“夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲，悲欢之情在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨能使悦者悲乎？”

我们应该反对那种建立在主观唯心论基础上的“声无哀乐论”的错误观点，这不仅因为这种理论是唯心主义的，而且在实践中对于我们坚持的“百花齐放”的方针是莫大的障碍，这种错误理论既然否定了音乐的生活内容，也必然要引导音乐走进形式主义的泥潭。音乐离开了社会生活内容就变成了声音的游戏，实际上音乐就灭亡了。

我们认为音乐必须反映生活中的喜怒哀乐的各种情绪，才能满足人民各方面的要求，才能达到音乐上的百花齐放，团结、鼓舞人民共同从事社会主义现代化建设。《乐记》所说的“乐者，音之所以由生也。其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔；六者非性也，感于物而后动。”是比较合乎实际的分析，它把人的思想感情大致分为六类：哀、乐、喜、怒、敬、爱，因之音乐也就有了哀、乐、喜、怒、敬、爱之分，而且从其发声就可辨别出来。当然我们知道现实生活中的思想感情远不止这六个方面，但它首先肯定了音乐是有生活内容的，是与生活中的喜怒哀乐敬爱等思想感情密不可分的。我们不是历史虚无主义者，我们应该肯定历史上合乎辩证唯物主义的音乐理论，即使还不完善，因为这些理论是我国古代思想家、音乐家留下的宝贵遗产，必须继承，加以发展，以建设我们社会主义时代的音乐理论。七弦琴音乐理论是我国古代音乐理论中重要组成部分，我们必须认真研究，根据古为今用的方针，继承其精华，扬弃其糟粕。不重视前人的遗产的态度是完全错误的，那样必然要走到历史虚无主义、反历史主义的道路上去。

六

七弦琴音乐，作为我国音乐遗产的一个重要组成部分，是极为丰富的，我们必须组织大家来整理、研究。首先要组织大家来学习，必须经过认真的学习，深入的研究，才能进一步批判地继承，推陈出新。过去，由于社会时代的限制，七弦琴乐谱的流传是自发的，因而唐宋时代的许多有历史价值的谱本都散佚了！流传于今天的多是明清以来的，其中有一些是手抄的和印刷的孤本，因此，许多人不易得到，这样也就限制了七弦琴音乐的流传和发展。

今天，我们要继承、发展七弦琴音乐遗产，首先要让大家能够找到一份较为完整的资料，这就是促使中国音乐家协会民族音乐委员会委托中国音乐研究所和北京古琴研究会编辑这部《琴曲集成》的主要目的。中华书局热情地为我国文化界出版这部《琴曲集成》，不仅使我们大家今后可以不费力地找到这样一份完整的七弦琴音乐资料，也就使我们有可能看到我国唐宋以来的七弦琴音乐发展的全貌。这部《琴曲集成》不只提供了千余年来流传下来的各个七弦琴流派和各种版本不同的琴歌和琴曲，同时也提供了各个时期的七弦琴音乐理论和技术方面的资料。这些资料，对于我们全面研究与整理七弦琴音乐，批判地继承与发展这份丰富的音乐遗产，都是十分宝贵的，而且是不可缺少的。

全国解放后十几年来，各地七弦琴音乐家和其他音乐工作一样，在党的领导下，学习了马克思列宁主义毛泽东思想，决心要把七弦琴音乐和工农兵劳动人民相结合，和社会主义新生活相结合。这些年来，通过演出，逐渐找到了和工农兵群众、和社会主义建设生活相结合的道路，不仅整理了许多传统曲目，也创造了一些新的曲目，如《东方红》、《大跃进歌声震山河》、《新疆好》等，受到广大群众欢迎；在培养青年一代，在整理研究方面，都作出了许多令人兴奋的贡献。我们深信这部《琴曲集成》的出版，对我们全面开展、整理、研究七弦琴音乐会有很大的帮助；对于在七弦琴音乐艺术领域中贯彻百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针，也会产生巨大的推动作用。由于《琴曲集成》的出版，一定会掀起我国音乐工作者对七弦琴音乐学习、研究、整理、批判的热潮；在我国音乐艺术的发展中，在推陈出新的过程中，一定会产生它应

有的作用。有三千多年历史的七弦琴音乐经过研究和整理，一定会具有新的面貌，七弦琴音乐在反映社会主义新生活的过程中，一定会进入一个新的发展阶段，一定能够在社会主义时代，为我国广大人民群众、为我国社会主义事业更好地服务。这样，《琴曲集成》的编辑出版就完成了它的历史任务。

——原载《琴曲集成》，北京古琴研究会、中国艺术研究院音乐研究所编，中华书局，1981

《魏氏乐谱》考析

钱仁康

一、《魏氏乐谱》由来

明末宫廷乐师魏双侯(?—1689),名九宫,又名九使,字之琰,号尔潜,福建人。崇祯初,陕北农民起义,清(后金)军也突破边隘,侵入内地。魏双侯因时局动荡,离职返乡,与其兄一起泛槎南海,去安南(今越南)经商,并多次到达日本。1629年长崎兴建崇福寺时,他还捐助过一笔钱,其事具见《长崎市史》。明亡后,他又于清康熙五年(1666)去安南,返途停泊长崎,决心定居日本。1672年获准归化日本,取名钜鹿氏。他精通音乐,娴习丝竹,1672年晋京,在日本皇宫里演奏音乐,把大量音乐明代乐曲传到了日本,其事详见《魏氏由绪书》。

后来,魏双侯的曾孙魏皓(?—1774)传授祖业,宏扬家学,名闻四方。魏皓字子明,号君山,又号凌云阁主人,日本名钜鹿富五郎。宝历(1751—1764)末年,他把家产让给弟弟继承后,去京都演奏和讲授明乐。东本愿寺长老和近卫等家先后邀请他去演奏明乐。冷泉为村听了他的演奏大为感动,写下了热情洋溢的诗句:

丝管纷纷船上闻,唐歌唐舞动人心。

唐乐若非唐人奏,更有何人能传神?

明和元年(1764)出版的《万芸间似合袋》一书有"近来明乐流行"的

记载；大田南亩所著《一言一语》中作为1764年的唐跃曲（中国舞曲）记录下来的歌词，可能就是魏氏所传明乐的词章。在魏皓滞留京都传授明乐的十余年间，就学者达数百人，其中包括宫崎筠圃、筒井郁（景周）等著名人士。后因就学者人数骤增，为了便于教学，魏皓编写了一本《魏氏乐谱》，经平信好（师古）校订后，明和五年（1768）正月由书林芸香堂出版。《魏氏乐谱》收有明乐50曲，歌词注有唐音，其旁留有空白，供就学者填记工尺谱之用。其后魏皓又因姬路侯酒井忠恭之邀，去姬路传授明乐。安永元年（1772）姬路侯死后归京都，晚年返回长崎。

安永三年（1774）魏皓死后，他的门人结社整理他的遗业。安永九年（1780），门人筒井郁（大坂人）撰写了《魏氏乐器图》，图解明乐所用乐器，备极精详。书中所记管乐器有龙笛、横箫、筚篥、巢笙，弦乐器有琵琶、月琴、小瑟、打击乐器有大鼓、小鼓、云锣、檀板。其时姬路流行明乐，极一时之盛。文化四年（1807）六月十一日姬路侯忠道府邸演奏明乐的盛况，详见廉义斋的《逢原记闻》。但自清乐在日本兴起后，明乐渐次衰微，濒于绝迹。直到明治（1868—1912）初年，才因松浦冲翁（默斋）的提倡而有重振旗鼓之势。当时日本的清乐家常标榜为“明清乐师”，既传授清乐，又传授明乐，一部分明乐已被吸收到清乐中去。所以在明治时代，日本的清乐常统称为“明清乐”。

二、《魏氏乐谱》传回中土始末

经魏双侯传到日本的明乐共200余曲，《魏氏乐谱》收录了其中的50曲。海西宫奇在《书〈魏氏乐谱〉后》中说：“其所传二百有余曲，今撰出五十，刻而藏家，以授学者，欲使学者附记其所学之谱字于其侧，盖以省誊写之烦也”。可见歌词旁的工尺谱，是由魏皓的学生在受学时填写的。魏氏所传谱，除了《魏氏乐谱》外，还有明治初年日本著名清乐家长原梅园女史之子长原春田所辑的魏氏君山《乐谱》和无名氏所辑的《明乐谱》。长原春所辑《乐谱》列举了78曲的曲目，记有乐谱19曲，曲目中的28曲和乐谱中的4曲均不见于《魏氏乐谱》。《明乐谱》（手抄本）共收20曲，其中13曲不见于《魏氏乐谱》，7曲不见于春田的曲目。

以上几种日本明乐谱中所收明代乐曲，我国早已失传；只有朱载堉所撰《乐律全书》的《灵星小舞谱》中《古南风歌》和《古秋风辞》二曲，与

《明乐谱》中的《古南风》和长原春田《乐谱》中的《古秋风辞》约略相似，似乎同出一源。《魏氏乐谱》虽曾公开出版，长期以来都为日本私家所藏；直到清末才由我国留日学生将其中个别乐曲传回国内。清光绪三十二年(1906)出版的叶中冷编《小学唱歌初集》，翌年侯保三(鸿鉴)在日本印行的《单音第二唱歌集》，同年上海出版的华振(倩叔)编《小学唱歌第一集》和赵铭传编《东亚唱歌》，都收有《清平调》一歌。侯保三在歌后的"附识"中写道："唐乐府《清平调》，中国古音，久为广陵散矣。乙已(1905)华君倩叔留学日本，得之于音乐教育家铃木米次郎家中。数千年古谱，流传于海外三岛间，还之于祖国，古调重弹，音界一变，抚斯乐者，当无不有感于斯声。"铃木米次郎(1868—1940)是东京的音乐教师，我国早期留日学生华振、辛汉、赵铭传等都曾跟他学过唱歌和各种乐器。华振(1883—1966)是江苏无锡人，当时在日本庆就大学攻读教育，他得之于铃木米次郎的《清平调》歌谱，是《魏式乐谱》50 曲中的第 14 曲，大概是由铃木米次郎译工尺谱为今谱的：

谱例 1



(谱见兴化赵铭传著、日本铃木米次郎校、1907 年上海时中书局出版的

《东亚唱歌》)。在侯保三编的《单音第二唱歌集》中还有一段按语,肯定此曲为唐谱:

"李白《清平调》三章,唐玄宗谱入乐府。今其诗虽存,而其曲不传久矣。日本铃木米次郎家藏其说,有《清平调》曲,按琴而奏,声韵悠扬。铃木君云:'此曲为唐人绝调,故音乐家相传弗失',而中国反失传,惜哉!尝考日本教育史,隋唐之际,遣僧人来中国求文学者数十辈,有留十数年者,有留三四十年者,凡汉唐词赋及乐府诗歌,皆传入国中。以此观之,铃木观之,铃木所示之《清平调》曲谱,未必日人造作。因思唐乐遗音,沈沦不作,而反得之海外。当时之日本,以得游中国为荣;今则吾人之留学彼邦者,以不得入其学校为辱。国势隆替,学术变迁,曷胜今昔之感哉!"

《清平调》是《魏氏乐谱》传回中土的第一个曲子,曲调恬淡清畅,古朴典雅。1934 年黄自先生创作《长恨歌》中的女声三部合唱曲《山在虚无缥缈间》和《复兴初中音乐教科书》中的歌曲《花非花》,都以此为音调基础。

1943 年,日本山一书房出版的《东亚音乐论丛》发表了日本音乐学家林谦三(1899—1976)的《明乐八调研究》,末附《魏氏乐谱》中《关山月》、《清平调》、《思归乐》、《秋风辞》、《白头吟》、《估客乐》、《玉台观》、《关雎》等八曲的译谱。1957 年上海音乐出版社出版了《明乐八调研究》(张虔译)的译本,使我们得以看到《魏氏乐谱》中更多的曲例。近年来《魏氏乐谱》全书的复印件传入国内,我国音乐界才了解到 50 曲的全貌。

三、歌词考析

《魏氏乐谱》50 曲,每曲都刊有歌词而不书作者姓名;宫调和工尺则由魏皓的学生填写。兹将曲名、宫调起迄音、歌词起句,及经笔者查实的歌词作者、歌题和歌词体裁等依次列表如下(见第 138—140 页的图表)。

以上 50 曲中,帝王祭祀天地、神祇和祖先郊庙歌,奉帝王之命创作的应制词,描写宫闱生活的宫词,描写四时佳节的应景诗,以及庆祝帝王和名公巨卿一辰、寿诞的贺词占了一大半,这正是宫廷音乐的特点。

次序	曲名	宫调	起迄音	歌词作者	歌题	歌词起句	歌词体裁
1	江陵乐	双角调	上—上			阳春二三月	乐府清商曲辞西曲歌
2	寿阳乐	正平调	五—五	[南朝·宋]刘铄		可怜八公山	乐府清商曲辞西曲歌
3	杨白花	道宫	上—上	[唐]柳宗元		杨白花	乐府杂曲歌辞
4	甘露殿	双调	合—合			月宇临丹地	
5	蝶恋花	正平调	五—五	[五代·南唐]冯延巳		芳草满园花满目	词(中调)
6	估客乐	双角调	五—五	[南朝]陈后主		三江结俦侣	乐府清商曲辞西曲歌
7	敦煌子	小石调	尺—尺	[后魏]温子升		客从远方来	乐府杂曲歌辞
8	沐浴子	越调	六—六	[唐]李白		沐芳莫弹冠	乐府杂曲歌辞
9	圣寿	道宫	上—上		圣寿无疆词	代是文明昼	新乐府
10	喜迁莺	双角调	五—五	[南宋]康伯可	丞相生日	腊残春早	词(长调)
11	关山月	道宫	上—上	[唐]李白		明月出天山	乐府鼓角横吹曲
12	桃叶歌	道宫	上—上	[东晋]王献之		桃叶复桃叶	乐府吴声歌曲
13	关雎	双调	五—尺	《诗·周南》		关关雎鸠	国风
14	清平调	小石调	五—尺	[唐]李白	沉香亭应制	云想衣裳花想容	乐府
15	醉起言志	越调	合—合	[唐]李白		处世若大梦	五古
16	行经华阴	黄钟羽	合—尺	[唐]崔颢		岧峣太华俯咸京	七律
17	小重山	道宫	上—合	[五代·前蜀]韦庄	宫词	一闭昭阳春又春	词(小令)
18	昭夏乐	双调	五—五	[北周]庾信		律在夹钟	乐府郊庙歌辞周大祫歌
19	江南弄	黄钟羽	尺—尺	[南朝·梁]武帝		众花杂色满上林	乐府清商曲辞
20	玉蝴蝶	正平调	五—五	[北宋]柳永	春游	渐觉东郊明媚	词(长调)
21	游子吟	小石调	尺—尺	[唐]孟郊		慈母手中线	乐府杂曲歌辞
22	太玄观	黄钟羽	尺—尺			门外车马喧	
23	阳关曲	小石调	尺—尺	[唐]王维	送元二使安西	渭城朝雨浥轻尘	乐府近代曲辞
24	杏花天	道宫	上—上	[明]高濂		抹红匀粉墙头面	词(小令)
25	采桑子	正平调	五—五	[五代]和凝		蝤蛴领上诃梨子	词(小令)
26	思归乐	小石调	凡—凡			万里春归尽	乐府近代曲辞
27	宫中乐	小石调	凡—凡	[唐]卢纶	天长地久词	云日呈祥礼物殊	乐府近代曲辞
28	平蕃曲	道宫	上—上	[唐]刘长卿		绝漠大军还	新乐府
29	贺圣朝	小石调	凡—凡	[宋]马子严	春游	游人拾翠不知远	词(小令)
30	瑞鹤仙	道宫	上—上	[南宋]康伯可	上元应制	瑞烟浮禁苑	词(长调)
31	清平乐	小石调	尺—尺	[唐]李白	翰林应制	禁庭春昼	词(小令)
32	陇头吟	道宫	上—上	[唐]王维		长安少年游侠客	乐府横吹曲辞
33	龙池篇	双调	五—合	[唐]沈佺期		龙池跃龙龙已飞	宫廷乐舞
34	天马	正平调	五—五	[西汉]武帝		太一况	乐府郊庙歌辞

续表

次序	曲名	宫调	起讫音	歌词作者	歌题	歌词起句	歌词体裁
35	月下独酌	仙吕调	乙—乙	[唐]李白		花下一壶酒	五古
36	秋风辞	正平调	五—五	[西汉]武帝		秋风起兮白云飞	乐府杂歌谣辞
37	万年欢	越调	合—合	[南宋]胡浩然	元宵	灯月交光	词(长调)
38	白头吟	黄钟羽	尺—尺	古辞		皑如山上雪	乐府相和歌辞楚调曲
39	洞仙歌	正平调	五—五			娄江一碧动鲈鱼	词(中调)
40	千秋岁	小石调	尺—尺	[南宋]辛弃疾	为金陵史致道留守寿	塞垣秋草	词(中调)
41	水龙吟	正平调	五—五	[南宋]辛弃疾	为韩南涧尚书寿	渡江天马南来	词(长调)
42	凤凰台	正平调	五—五			置酒延落景	
43	大圣乐	正平调	合—六	[宋]无名氏	初夏	千朵奇峰	词(长调)
44	青玉案	正平调	五—五	[南宋]辛弃疾	元夕	东风夜放花千树	词(中调)
45	大同殿	正平调	六—六			欲笑周文歌燕镐	
46	玉台观	越调	合—合	[唐]杜甫		中天积翠玉	
47	长歌行	小石调	尺—尺	古辞		青青园中葵	乐府相和歌辞平调曲
48	风中柳	道宫	上—上	[明]陈继儒		燕燕于飞	词(中调)
49	庆春泽	道宫	上—上	[南宋]刘镇	上元	灯火烘春	词(长调)
50	齐天乐	道宫	上—上	[南宋]杨无咎	端午	疏疏几点黄梅雨	词(长调)

特别值得注意的是南宋词人康与之(字伯可,号顺庵)的《喜迁莺》和《瑞鹤仙》词。此人谄事秦桧,为秦门十客之一。据南宋罗大经《鹤林玉露》:"建炎中,大驾驻维扬,伯可上中兴十策,名声甚著。后秦桧当国,乃附会求进,擢为台郎,值慈宁归养两宫燕乐,伯可专应制为歌词,谀艳粉饰,于是声名扫地,世但以此柳耆卿辈矣。桧死,伯可亦贬五羊"。绍兴二十五年(1155)秦桧死后,伯可编管钦州,三年后移雷州,复送新州牢城。到了明朝,康与之这个人早已声名狼藉,大家不仅不齿于他的为人,连他所写的词也觉鄙亵不堪。《喜迁莺》是他为庆贺秦桧生日而作的,《瑞鹤仙》则是上元应制之作,南宋黄昇在《花庵词选》中说:"此词进入,太上皇帝极称赏'风柔夜暖'以下,至于末章,赐金甚厚"。这两首谀艳粉饰之词,要不是在南宋绍兴年间秦桧当权之时就在宫中传唱,以后代代相传,一直传到明朝的宫廷里,就不可能到了后世还有人特地为这种鄙亵之词谱写新曲,重新演唱。这是一个有力的旁证,证明《魏氏乐谱》的50曲都是前朝的旧曲,不是明朝新撰的乐曲。50曲中除第13曲是先秦时期的民歌以外,其余49曲的绝大部分都是汉魏以来的乐府诗和唐宋诗词,只有第24和48两曲是明人的词。陈继儒和高濂都是明万历年间的有名人物,陈继儒兼擅文学和书画,高濂则是著名传奇《玉簪记》和《节孝记》的作者。但从音乐的风格来看,这两首并非明代的新声,而是沿用旧曲来唱新词。

四、乐谱考析

在《魏氏乐谱》中，歌词旁的工尺谱，是魏皓的学生在魏皓的授课时记写的。由于各人所学的乐器不同，记谱的正确性也有高下之分，因此，不同来源的藏本所记的谱常有差异。以第 35 曲《月下独酌》为例，如将笔者所见的谱（下页左例）和日本平凡社出版的《音乐大事典》第五卷第 2465 页所引的谱（下页右例）并列对照，其差异是显然可见的。

《魏氏乐谱》所用宫调，是燕乐二十八调中残存的八调。乐谱每行八格，节拍整齐，符合南宋人张炎（1246—1314 后）《词源·讴曲旨要》的“歌曲令曲四掯匀，破、近六均慢八均”之说。50 曲中有 44 曲以同音起讫，符合南宋律学家蔡元定（1135—1198）“起调毕曲”之说。根据以上几点，可以想见《魏氏乐谱》音乐的来源是比较古老的，许多方面还保持着南宋燕乐的传统。

南宋燕乐宫调系统在明朝还残存八调，即夹钟均的双调（仲吕商）和双角（太簇变宫），仲吕均的道宫（仲吕宫）、小石调（林钟商）和正平调（太簇羽），夷则均的仙吕调（仲吕羽），无射均的越调（黄钟商）和黄钟羽（林钟羽）。《魏氏乐谱》50 曲中，属于双调的有 4 曲，双角有 3 曲，道宫有 12 曲，小石调有 10 曲，正平调有 12 曲，仙吕调有 1 曲，越调有 4 曲，黄钟羽有 4 曲。每一曲的宫调名称，也像工尺谱一样，是由魏皓的学生记在曲名下的；因此，不同来源的藏本，宫调名称常有差异，如第 21、23、31、40、43 各曲，有记小石调的，也有记黄钟羽的（两调都以林钟为

律吕		黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇
工尺		合		四	下乙	乙	上		尺		工	下凡	凡	六		五
夹钟均	声	羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫
	调			双角			双调									（双角）
仲吕均	声	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽
	调			正平调		小石角	道宫		小石调				道宫变徵			（正平调）
夷则均	声	角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵
	调						仙吕调									
无射均	声	商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角
	调	越调							黄钟羽					（越调）		

调首)；第 10 曲有记正平调的，也有记双角的(两调都以太簇为调首)；第 17 曲记道宫的，也有记小石调的(两调都属仲吕均)。

歌词旁的工尺谱和宋代俗字谱(管色应指字谱)一脉相承，工尺代表律吕，不代表宫商，所以是一种固定唱名法，与工尺代表宫商、属于道调唱名法体系的近代工尺谱不同。

隋、唐、宋燕乐 28 调有 7 均，每均 4 调，致了明代只剩了夹钟、仲吕、夷则、无射 4 均，共 8 调；而且夹钟均和夷则均各调，以及仲吕均和无射均各调，都是关系最近的调，所以代表黄钟、太簇、姑洗、仲吕、林钟、南吕、应钟的合、四、乙、上、尺、工、凡七字，只要加上“下乙”(夹钟)和“下凡”(无射)，就可以在八调之间旋相为宫，如次页的表所示。

从次页的表可以看出：仲吕的三调(道宫、小石调和正平调)只用“合、四、乙、上、尺、工、凡”七音；需用下凡和下乙的，是夹钟、夷则、无射三均的 5 个调。可是，50 曲中，仲吕均三调占了 34 曲，占三分之二以上；所以需用下凡和下乙的曲子只占少数。

50 曲中，40 曲的调名都和实际调式相一致，只有 10 曲的调名是名不符实的(见第 144 页的表)。

1. 第一曲《江陵乐》以上字(仲吕)起讫，“双角”疑为“双调”之误；第 13 曲《关雎》和第 18 曲《昭夏乐》以五字(太簇)为起音或结音，“双调”疑为“双角”之误。发生这种错误是可以理解的，因为“双调”和“双角”不仅只有一字之差，而且两者是同宫音系统，同属夹钟均。

2. 第 4 曲《甘露殿》和第 33 曲《龙池篇》都以合字(黄钟)为结音，“双调”疑为“越调”之误；发生这样的错误也不足为怪，因为“双调”和“越调”不仅只有一字之差，而且两者都是商调式。

3. 第 45 曲《大同殿》以六字(黄钟)起讫，“正平调”疑为“越调”之误。

4. 第 35 曲《月下独酌》以乙字(姑洗)起讫，“仙吕调”似为“小石角”(姑洗变宫调)之误；但小石角超出了八调的范围，它虽是燕乐二十八调之一，即使在唐宋燕乐中也很少用，可见这个曲子的来源比较古老，有可能是唐代诗乐的遗响：

谱例 2



5. 第 26 曲《思归乐》、27 曲《宫中乐》和 29 曲《贺圣朝》都以凡字(应钟)起迄，名为“小石调”，实为“道宫变徵”。这个调不仅超出了八调的范围，亦非燕乐二十八调所有，在古乐中也很少见。《史记·刺客列传》:“高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣”，即指此调：

谱例 3



50曲中，除第6、10、13、18、35各曲为变宫调式，第26、27、29各曲为变徵调式外，其余42曲都是宫调式、商调式或羽调式。这三种调式都以五个正声(宫、商、角、徵、羽)为基础，但常因灵活运用变宫、变徵而有各种不同的调式变化，并常从五声扩展为六声或七声。如第11曲《关山月》、第17曲《小重山》、第28曲《平蕃曲》、第48曲《风中柳》都是道宫，而调式结构各有特点：

谱例4



谱例 5

小 重 山

一闭昭阳春又春，
夜寒宫漏永，梦君恩。
卧思陈事暗消魂，
罗衣湿，红袂有啼痕。
歌吹隔重阍，绕庭芳草绿。
倚长门，万般惆怅。
向谁论？凝情立。
1. 宫殿欲黄昏，2. 宫殿欲黄昏。

谱例 6



谱例 7

风 中 柳

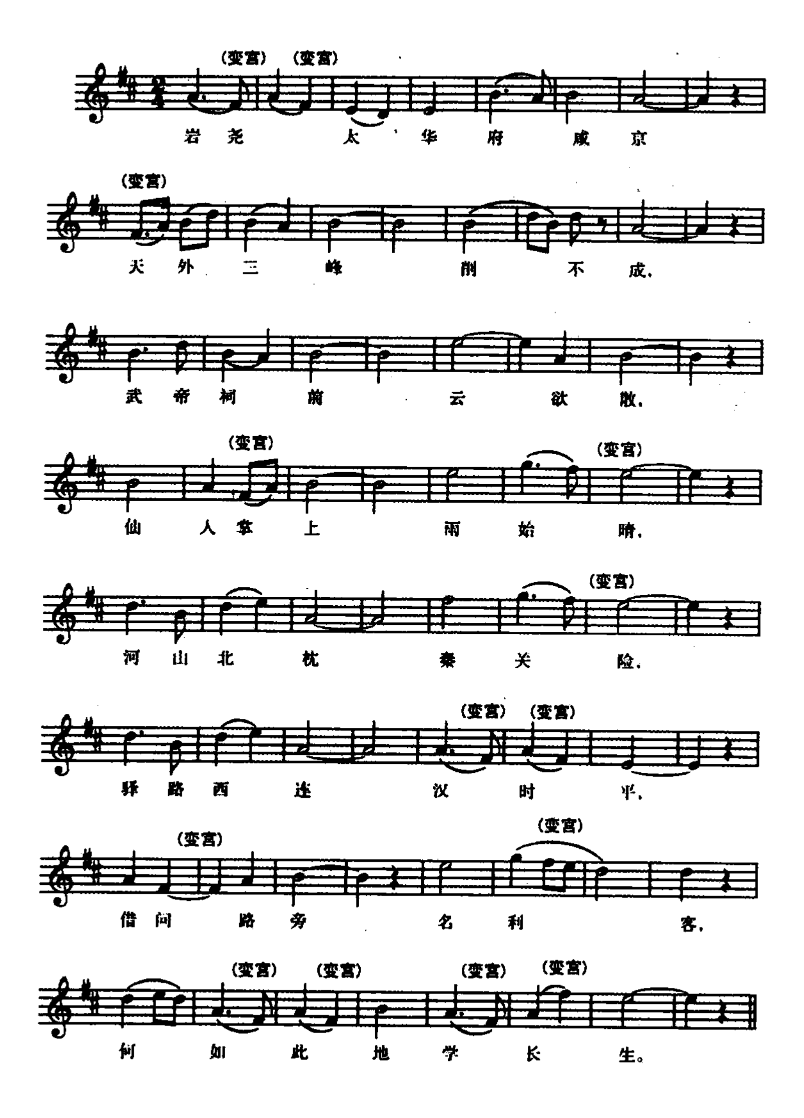


《风中柳》是纯粹的五声音阶;《关山月》增加变宫、《小重山》增加变徵都扩展为六声;而《平蕃曲》则非但没有增加二变,连角、徵二声也没有出现,这种质朴的三声音阶,可以代表一种古老的吟诗调,从此可以想见古人吟诵五言绝句的风致。

又如第 16 曲《行经华阴》、第 19 曲《江南弄》、第 25 曲《采桑子》、第 36 曲《秋风辞》都是羽调式(黄钟羽或正平调),而具体的调式结构各不相同:

谱例8

行径华阴


(变宫) (变宫)
岩尧太华府咸京
(变宫)
天外三峰削不成，
武帝祠前云欲散，
(变宫) (变宫)
仙人掌上雨始晴，
(变宫)
河山北枕秦关险，
(变宫) (变宫)
驿路西连汉时平，
(变宫) (变宫)
借问路旁名利客，
(变宫) (变宫) (变宫) (变宫)
何如此地学长生。

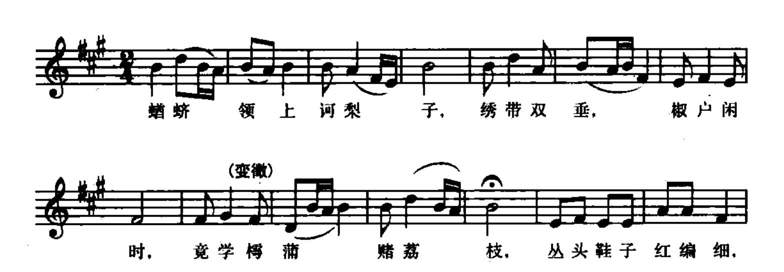
谱例 9

江 南 弄



谱例 10

采 桑 子





谱例 11

秋 风 辞





《秋风辞》是五声羽调，其余三曲都用了变宫、变徵，但用法各不相同：《采桑子》的变徵是装饰性的辅助音，而《行经华阴》的变宫在调式中占有重要地位，是当作正声使用的；《江南弄》的变宫更是代替了宫声（宫声没有出现），这就使名义上的羽调式实际变成了商调式：

	尺	工	六	五	上	尺
作为羽调式：	羽	变宫	商	角	徵	羽
作为商调式：	商	角	徵	羽	宫	商

变化最多的是商调式。明乐八调中，夹钟均的双调、仲吕均的小石调和无射均的越调都是商调式。50 曲中，第 23 曲《阳关曲》是五声羽调，第 1 曲《江陵乐》、第 14 曲《清平调》、第 15 曲《醉起言志》和第 31 曲《清平乐》则是六声或七声的羽调，但变宫、变徵的用法各不相同：

谱例12


阳关曲
渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色
新，柳色新，劝君更尽一杯酒，一杯酒，
劝君更尽一杯酒，西出阳关无故
人，无故人，西出阳关无故人。

谱例 13


江陵乐
(变宫)
(变徵)
阳春二三月，相将蹋百草。
(变徵)
逢人驻步看，扬声皆言好。

谱例 14

清平调


1.云想 衣 裳 花 想 容，
（3.名花） 倾 国 两 相 欢，
春风拂 槛 露 华 浓。 若非群
常得君 王 带 笑 看。 解释春
玉 山头见， 会 向 瑶 台
风 无限恨， 沉 香 亭 北
月 下 逢。 2.一 枝 红 艳
倚 栏 杆。
(变徵)
露凝 香。 云雨巫 山 枉断 肠。
(变徵)
借问汉 宫 谁得 似。 可 怜 飞 燕
(变宫)
倚 新 妆。 3.名 花
结句
倚 栏 杆。

谱例 15

醉起言志

(变宫) (变宫)
处世若大梦，胡为劳其

(变宫) (变宫)
生？所以终日醉，颓然卧前

(变宫)
楹。觉来盼庭前，一鸟花间

(变宫)
鸣。借问此何时，

(变宫) (变宫) (变宫)
春风语流莺。感之欲

(变徵) (变宫)
叹息，对酒还自

(变宫) (变宫) (变宫)
倾。浩歌待明月曲尽

(变宫) (变宫)
已忘情。

谱例 16

清平乐



以上使用变宫、变徵的四例中,《清平乐》以变宫为辅助音,成为六声商调;《清平调》并用变宫、变徵,成为七声商调;《醉起言志》也并用变宫、变徵,但宫声不出现,变宫成了代替宫声的正声,名义上的越调(商调式)成了六声徵调(道宫正徵):

	合	四	乙	上	尺	工	六
作为商调式:	商	角	变徵	徵	羽	变宫	商
作为徵调式:	徵	羽	变宫	宫	商	角	徵

《江陵乐》是一个并用变宫、变徵的曲子,但二变都是作为正声使用的,并因徵声没有出现而更突出了变徵的作用。

五、结 语

综观《魏氏乐谱》50曲,虽然每一曲都用了明乐八调的调名,有些曲子显然超出了八调的范围,个别曲子甚至超出了燕乐二十八调的范围,显示了更为古老的调式结构。50曲的旋律,全都和明代民间音乐和戏曲音乐的风格不相为侔。上举各例中的《风中柳》,唱的是明人陈继儒的词。陈继儒生于明嘉靖三十七年(1558),卒于崇祯十二年(1639),选用这首词的时间已是明朝末年。当时人都是用南北曲的唱法来唱词的,可是在《魏式乐谱》中给《风中柳》所配的音乐,却像给李白、韦庄、和凝、柳永、辛弃疾的词所配的音乐一样,都不是南北曲,而是古色古香的前朝旧曲。

从形式上看,这些乐曲大多具有整齐匀称的节奏、节拍和句法结构。每行乐谱所以要分成八格,是和这一点密切相关的。《小重山》、《行经华阴》、《秋风辞》等曲8×8或8×9的结构,简直就是德国音乐学家胡戈·里曼所说的"四进结构"(Vierhe-bigkeit)。《月下独酌》中"花下一壶酒"旋律,《小重山》中"一闭昭阳"的旋律,《采桑子》中"蛸蛴领上"的旋律在全曲中不断重复;《清平调》三首共12句,每一句都重复了"花想容"的旋律,表现为典型的"重复结构",和那种春蚕吐丝一般徐徐伸展的"衍续旋律"(Fortspinnung)绝不相类。今天我们常说这种"四进结构"和"重复结构"是西方古典音乐的特点,看了《魏式乐谱》才知道这些原来也是我们的"国粹",在我国古代宫廷乐舞中,也许还是非常重要的因素;而《魏式乐谱》的音乐,看来是和古代宫廷乐舞一脉相承的。

从以上的考析，可以看出《魏式乐谱》确实是一份极其宝贵的音乐遗产。日本人称之为“明乐”，其实它和明代的民间音乐和戏曲音乐毫无关连，它的来源是很古老的，是南宋以前宫廷音乐代代相传的历史遗留。它为中国古代音乐的研究，提供了一部珍贵的历史文献。(文中所举16个谱例，除第一例以外，其余15例均为笔者所译。)

——转载自《钱仁康音乐文选》(上册)，上海音乐出版社，1997

古代犯调理论及其实践

夏　野

“犯调”又叫“犯声”，是指在一首乐曲中或几首乐曲连续奏唱时发生调高或调式的转变，或者调高和调式同时都有改变的情形。大体相当于现在所说的“转调”。

早在春秋战国时代，我国就有十二律旋相为宫、为调的理论。《礼记·礼运》所谓“五声、六律、十二管，旋相为宫也”，就是指的以五声或七声配十二律，可用任何一律作宫音而构成十二个不同的宫调音阶。《周礼·春官》所谓“凡乐，黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽，……于宗庙之中奏之”，则是强调可用宫、角、徵、羽中任何一音作为主音而形成不同的调式。秦汉以来逐渐将这一理论发展为五音与十二律相配可得六十调或七音与十二律相配可得八十四调的完整理论。

不过早期所谓的“十二律旋相为宫”并不一定意味着转调，而主要是指不同乐曲可以根据需要采用不同的宫调，或者把一首本属某宫系统调的乐曲移到另一宫调上去奏唱。正因为如此，所以后来才有“犯调”之说。自然，从实践上说，在一首乐曲中或几首乐曲连续奏唱时运用不同宫调而产生“犯调”效果的情形也是早就存在的。例如荆轲前往刺杀秦王时所唱的“易水之歌”，就是先“为变徵之声……复为慷慨羽声”，即变徵调转羽调。变徵之声当时是一种悲调，所以人们听了都忍不住“垂泪啼泣”，而羽声则表现为激昂慷慨，令人听而“瞋目”，甚至有“发尽上指冠”之感，前后对比非常显著。又现存《广陵散》等比较古老的汉魏琴

曲中也往往存在着转调的手法。但就“犯调”理论而言，则比实际为晚。理论是实践的总结，“犯调”理论出于实践之后，乃是理所当然的事。

“犯调”之说，大约起于唐代。姜白石引唐人乐书说：“犯有正、旁、偏、侧。宫犯宫为正，官犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧”。“正犯”就是只移官而调式不变；“旁犯”、“偏犯”、“侧犯”则可能包括两种情形：一是宫音位置不变而调式有变，即现在常说的同宫音系统的调式变换；一是宫音移位、调式改变而主音位置相同或不同，即现在所谓的不同宫音系统的转调。

据文献记载，现知唐代大曲中的《剑器》和《伊州》等都曾运用犯调手法。陈旸《乐书》说：“乐府诸曲，故不用犯声，唐自天后末年，《剑器》入《浑脱》，始为犯声。《剑器》宫调，《浑脱》角调”。这里只说宫调、角调，而不指明属于何律，看来应该是一种同宫音系统的调式变换。《伊州》则是用的不同宫系统的调式变换。明·彭大翼《山堂肆考》说：“《伊州》，商调曲。唐西凉节度使盖嘉运所进也。……商调乃无射，以凡字杀。后入破则无射(之)羽，林钟也，名商角调，借尺字杀。”(据《渊鉴类函》引)按商调为宋律夷则之商，以夷则为宫，结声于无射。这是按古音阶观念而言，但唐宋实际音乐常常体现为新音阶徵调式，即以夹钟为宫，无射为徵的徵调式(参见《音乐学丛刊》第一集《中国古代音阶、调式的发展和演变》)，所谓“无射(之)羽”，是就燕乐调观念说的，即以无射为宫、林钟为羽的羽调式。如按新音阶观念，则是夹钟宫之角调，俗称“商角调”。列表说明如下(设宋律黄钟为C)：

唐　律：	黄大太夹姑仲蕤林夷南无应黄							
宋　律：	无应黄大太夹姑仲蕤林夷南无							
假定音高：	♭B	C	D	♭E	F	G	♭A	♭B
工　尺：	下凡	合	四	下一	上	尺	下2	下凡
古商调：	$\boxed{2}$	3	♯4	5	6	7	$\dot{1}$	$\dot{2}$
商角调：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	$\boxed{3}$	4	5
燕羽调：	1	2	3	4	5	$\boxed{6}$	♭7	$\dot{1}$

从上表及前述情形可见,《伊州》大曲的前部分应属新音阶徵调,其宫音为宋律夹钟(♭E)。入破后转入♭B宫的燕羽调式。这是一种上五度关系的不同宫音系统的调式变换。

宋代作曲家运用犯调手法的已相当普遍,如周美成、柳永、姜白石等人的自度曲中都常有犯调出现,且有所谓侧犯、尾犯、玲珑四犯种种说法。宋·张炎《词源》述北宋乐府音乐的变迁说:"崇宁(1102—1106)立大晟府,命周美成诸人讨论古音,审定古调,……而美成诸人又复增演慢曲、引、近,或移宫换羽,为三犯、四犯之曲。"美成等人的自度曲,是在古代及民间词调的基础上发展创新的。民间和古代乐曲中本来就有各种犯调手法,由于他们比较注意研究这方面的经验并加以推广运用,所以特别引人注目。

宋代关于犯调理论方面也有了进一步发展。当时作曲理论中有所谓"起调毕曲"之法,强凋一首曲子的开始和结束音都必须用调式主音。特别是对结束音要求极严,认为判断一首曲子属于何调或是否犯调,主要就是看终结音是什么音。例如张炎《词源》论南吕宫结声说:"南吕宫是尺字结声,要平而去,若折而下则成一字,即犯高平调。"南吕宫宋初称林钟宫,以尺字配林钟为宫,工字为商,凡字为角,下四字为变徵,四字为徵,一字为羽,勾字为变宫。高平调即林钟之羽调,以一字为主音。张炎的意思是说,南吕宫应该以尺字结声,如不用尺字结声而折下用一字结声,便形成了南吕宫犯高平调。这是同宫音系统的调式变换。图示如下:

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	下四	四		一		勾	尺		工		凡
	变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角
				(高平调)			(南吕宫)				

又如他论商调结声说:"商调是凡字结声,用折而下(指结于下凡),若声直而高,则成六字,即犯越调。"商调即夷则之商,以下凡配无射为商,合、六为角,四为变徵,下一为徵,上为羽,尺为变宫,下工为宫。越调是无射之商,以六字为商,四字为角,一字为变徵,上字为徵,尺字为羽,

工字为变宫，下凡为宫：

	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄
	合		四	下一	一	上		尺	下工	工	下凡		六
商调：	角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商。		角
越调：	商		角			变徵	徵	羽		变宫	宫		商。

张炎的意思是说，商调应该以下凡结声，如不用下凡而用六字结声，便是转到越调去了。不过今天看来，如果商调改用六字结声，应该有两种可能。一是宫音位置不变，全曲均按商调音阶的旋法，只是终结音改下凡为六，则是转入了夷则之角调（正角）。不过唐宋俗乐中没有正角调，所以张炎说转入越调。但正像上图所示，要真正转入越调只是改终结音为六是不够的，同时还必须改下一为一，改下工为工，而以下凡字当宫音，才可能造成转入越调的效果。因此张炎对于犯调的解释是不那么清楚周到的。他在《词源》中所列举的七种犯声，显然并非全属转调性质。如果伴以旋法上的特点改变，或有可能产生同宫音调式变化的效果，否则有些"犯声"还不如像沈括那样称之顺为杀、侧杀，寄杀更为妥当一些。

宋人对犯调问题说得比较清楚的是姜白石，但他只承认同主音调式变换才算犯调。他在《凄凉犯》小序中说："凡曲言犯者，谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫上字住，双调亦上字住，所住字同，故道调曲中犯双调，或双调曲中犯道调。其他准此。唐人乐书云：犯有正、旁、偏、侧，宫犯宫为正，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧。此说非也，十二宫所住字各不同，不容相犯，十二宫特可犯商、角、羽耳。"这段语的中心意思是说，他认为在各宫调之间，只有住字（即终结音）相同的各调才有互犯的可能，若住字不同则"不容相犯"。用现代术语说，就是他只承认"同主音调式变换"这一转调方式。

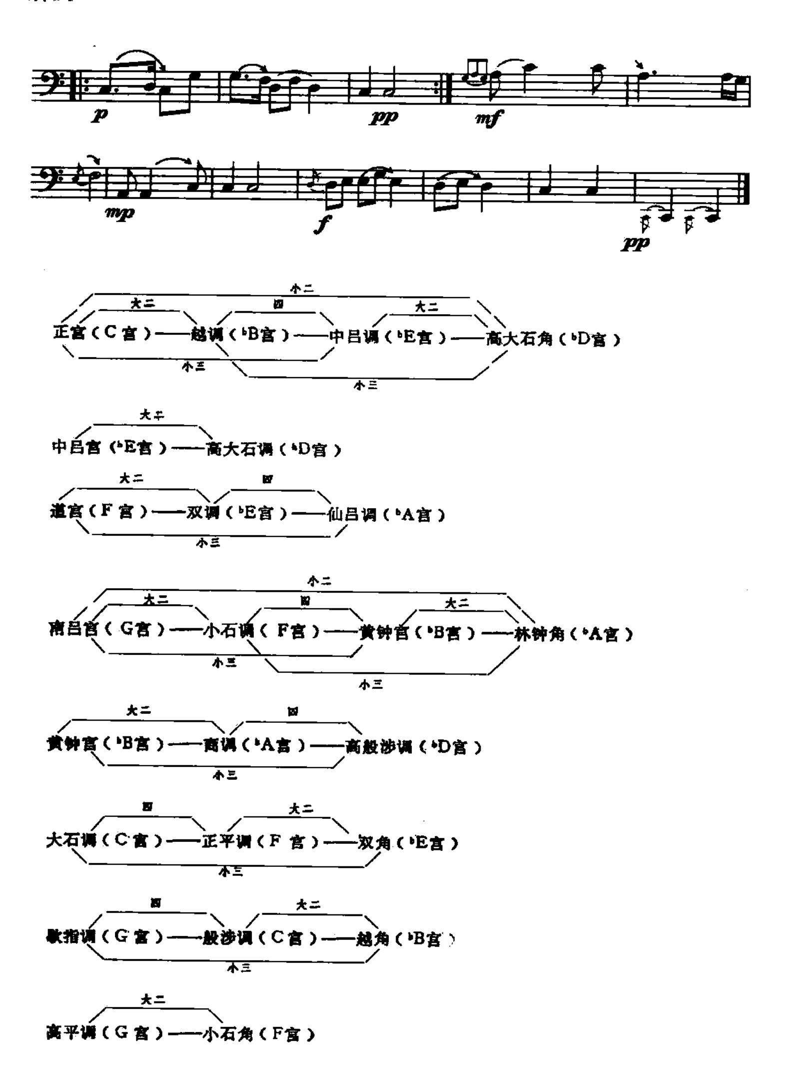
白石否认同宫系统的调式变换即沈括所说的"寄杀"，"侧杀"等属于犯调性质，可能是认为这种调式变换难于获得比较显著的犯调效果，但认为住字不同的异宫调"不容相犯"就很难说有什么根据了。事实上不同主音的犯调在汉唐音乐中是早就有的。如前述《伊州》大曲就是由

无射徵(ᵇB 徵)转为林钟羽(G 羽),这是主音位置不同、宫音位置也不同的两调互转。他特别强调“十二宫住字不同,不容相犯”,但在古曲中却也并非如此。例如汉魏琴曲《广陵散》“循物第八”中就用了 F 宫调和 C 宫调的互转:

根据白石的犯调理论,在唐宋俗乐二十八调中可以互犯的宫调大致如下:

括弧中所注“C 宫”、“ᵇB 宫”等是指该调属于什么宫音阶的系统调。

谱例1



从上表可见，在俗乐二十八调中，除高宫、仙吕宫、歇指角、大石角四种宫调没有同主音的调式可转外，其他宫调均有一至三种同主音的调式可转。如就他们之间的宫音关系来说，则包括上、下四、五度，大、小二度，小三度，只是没有大三度，这在当时说来已经是非常丰富了。

以上几种犯调，在隋唐以来的古曲中都能找到一些实例。其中以四、五度和大二度两种犯调的调关系较近，转调后比较自然，所以实例也比较多。白石"自度曲"中，主要也是用的这两种犯调手法。(参见《南艺学报》1980 年第一期《南宋作曲家姜夔及其作品》)在现存元明南北曲中，四、五度犯调也最为常见。略举两例如下：

谱例2



上第一例摘自昆曲《长生殿·惊变》的《上小楼》曲牌。原属中吕宫调(^{b}E 宫)。这里前面两句属无射宫调(^{b}B 宫)，到第三句乃转入中吕宫之羽

调(C羽),第四句又转为无射宫之商(C商),即越调。先是不同主音的调式变换,然后又作同主音的调式变换。于此亦可再次说明,白石所谓必须住字相同才能相犯是不符合实际情况的。

第二例摘自四川高腔《玉簪记·赠簪》的《四朝元》曲牌。开始的独唱部分为 ^{b}B 宫之羽调(G羽),帮腔部分从第三小节开始转入 ^{b}E 宫之(正)角调(G角),接下去再转入 ^{b}B 宫之羽调(G羽),都是同主音的五度关系转调。

大二度关系的犯调也相当普遍,唐宋乐曲中即已常见。宋·王灼《碧鸡漫志》说:"今越调《兰陵王》……此曲犯正宫。管色用大凡字、大一字、勾字,故亦名大犯。"按越调为无射宫(^{b}B宫)之商调(C商)正宫为C宫调。由C商转C宫,即形成上大二度的同主音调式变换。

不过越调如系采用新音阶旋法,则与正宫成下四度宫音关系(F宫—C宫),其调关系就更近,实际将形成下四度宫音系统的同主音调式变换。图示如下:

	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	
	合		四		一	上	勾	尺		工	下凡	凡	六	
	C		D		E	F	#F	G		A		B	C	
越调:新	2		3		#4	5		6		7	$\dot{1}$		$\dot{2}$	新音阶
越调:古	$\underset{\cdot}{5}$		$\underset{\cdot}{6}$		$\underset{\cdot}{7}$	1		2		3	4		5	古音阶
正宫:	1		2		3		#4	5		6		7	$\dot{1}$	

当然,我们并不因此否定古代在实际上存在着大二度转调。但有时为了求得转调的顺适,利用古音阶、新音阶以及燕音阶(或称侧调音阶)之间的特殊关系来作为过渡,那也是不可忽视的。就《兰陵王》来说,如果先是古音阶旋法作无射(^{b}B)之商,然后经由新音阶仲吕(F)宫系统调而转入正宫(C宫),其可能性也是存在的。

现存古典和民间乐曲中,在处理大二度转调时,也常用近关系调(四、五度关系)作为过渡的手法。例如前面提到的四川高腔《赠簪》中有一段由 ^{b}B 宫音系统调转入C宫系统之角调(E角),其间就用了短暂的F宫作过渡:

谱例3



琴曲《梅花三弄》末段则是直接由 F 宫调转入下大二度 ♭E 宫系统之角调(G 角),然后再转回原调,效果比较强劲,用以描写梅花傲霜雪之态颇为得体:

谱例4



小二度和小三度关系的转调,由于他们之间的关系过于疏远,特别是小二度关系调之间只有一个音高相同的音,转调将显得非常突然,所以民间及古典名曲中都绝无所见,只有个别文人作曲者曾有尝试,如元人熊朋来所作《七月》诗谱,其第二、三段即为小二度转调,而第三,四段则用了小三度转调:

谱例5





从上谱可见，第二、三章为 #D 宫转 E 宫，两调只有一个 #D 音是共同的，而且在两调衔接处又不出现此音，所以转调显得非常生硬。第三、四章为 E 官转 #C 宫，有 #C、#G、#D、#A 四个共同音，在两调衔接处有反复出现的 #G、#A 两个共同音作桥梁，就比较自然得多了。

《七月》共八段歌词，熊朋来把每段歌词都配用不同的宫调，而且专门用远关系调，甚至包括增四度关系。其用调次序是：1. 南吕之商(A 宫)，2. 夹钟之角(#D 宫)，3. 姑洗之角(E 宫)，4. 大吕之角(#C 宫)，5. 应钟之商(B 宫)，6. 无射之商(bB 宫)，7. 太簇之角(D 宫)，8. 应钟之角(B 宫)。简括其调发展情况如下：

A — #D — E — #C — B — bB — D — B

增四 小二 小三 大二 小二 大三 大三

《七月》原是一首分节歌形式的民歌，完全不适宜作这样频繁的转调处理。熊朋来为了附和古代所谓“随月用律”之说，把每段歌词都分别解为与某月某事有关而为之选用相应的宫调，结果便形成了如此频繁的转调。这种不顾实际效果而滥用犯调的作法是不足为训的。

更有甚者，明人李文察为了标新立异，编造歪理，竟在其《青宫乐章》中运用连续的半音转调；所作歌词三章，每章为五言四句，共十二句，他便每句用一调，从黄钟开始作下行半音连续转调，直至大吕为止。而且每句旋律相同，都是 Do，Sol、Re、La、Mi，按五度相生的次序作成。

这种纯属形式主义的作法，其效果可想而知。然而当时的嘉靖皇帝，却听信其歪道邪说，居然委他以“太常寺典簿”之职。用这种人来管理和指导音乐，将会把艺术糟踏到何等地步，那就不言而喻了。为此，比他稍后的著名音乐学家朱载堉曾予以严肃批判。他在《律吕精义》中说："文察本不知音，而乃强作解事，故其建议如此。盖孔子所谓巧言，孟子所谓波辞也。臣恐后世学者苟非有超卓之见，不受其所惑者鲜矣。故不得不辨也”。

这是宫廷音乐中随着时代的演变而出现的一股新的逆流，对于广大俗乐来说，自然还是微不足道的。在明清浩如烟海的各种民族民间音乐中，简有成效的犯调手法随处可见，在这方面有着十分丰富的创造，很值得加以研究总结。但遗憾的是，当时的音乐学者们却未能注意及此。在明清的音乐典籍中，很难看到有关犯调问题的论述。其间，朱载堉虽然曾对李文察等人的作法提出批评意见，指出不可“每句各为一宫”，但究竟应该怎样运用犯调手法才属合理有效，却没有进行深入的探讨。

总之，我国犯调理论，从封建社会上升时期的汉唐到末代，发展比较正常，并逐渐形成了一套比较完整的理论体系。但自元明以来，却没能得到应有的发展，犯调理论，几乎处于完全停涩的状态。而且在上层社会音乐活动中，还出现了一些违背艺术规律和脱离音乐实际的不良倾向，上述李文察的犯调理论和实践，就是最突出的代表。他们的影响虽然经不起历史的考验，不可能广泛持久，但在一段时期内，特别是当他们的作为受到统治者的支持时，确实也可能造成某种混乱。朱载堉之所以在数十年后还要对李文察进行批判，其原因也就在这里。

宋元以后之所以会出现这种反常现象，从根本上说，乃是和封建社会及其统治阶级的腐朽没落分不开的。它是封建音乐、特别是宫廷音乐随着社会的变迁愈益走向没落腐败的现实的反映，也是新旧思想斗争中的产物。

明代中叶是资本主义正在成长的时期，当时的民间俗乐呈现出蓬勃发展的局面，以昆曲为代表的各种戏曲音乐，经过不断改革，艺术上有所创新，受到观众的广泛欢迎，器乐方面也产生了像琵琶大曲《十面埋伏》这样一些新型的优秀之作。相形之下，那些长期受封建思想束缚的宫廷音乐却依然故我，情调古板，技艺陈旧，路子越走越窄，愈来愈没

有出路。一些正经的士大夫如朱载堉之类人物起而要求改革，同时也有一些企图哗众取宠、追名逐利之辈跑出来，有的鼓吹复古，有的标榜创新，尽管犯调这类技术问题，也会被利用来为他们的邪说歪道服务，并制造出一些如《青宫乐章》之类莫名其妙的作品来。这种历史现象确实发人深省，是很值得加以总结并引为借鉴的。

——原载《音乐艺术》，1982 年第 2 期

关于长安古乐四调的研究

焦　杰

西安地区一种源远流长，引人注目的长安古乐研究，近年来得到了长足的发展。部分民间乐社恢复了演奏活动，一批有志于音乐工作者投入了很多精力，进行资料的收集、乐谱的整理、翻译、音像的录制及音乐理论方面的研究，使这个乐种摆脱了失传的危险，步入了健康发展的阶段。

在诸多需要研究和探讨的问题中，长安古乐的宫调问题是一个非常重要的关键的问题。因为它关系到长安古乐继承与发展的成败。根据艺师们的说法，以及乐谱调名的标记，长安古乐分为六、尺、上、五四调。它是怎样的四调呢？它和中国古代音乐、外国的音乐，及中国的戏曲音乐的关系怎样？它的形态是怎样的？目前，理论界对它的研究持两种观点和主张。

另一种主张认为："六、尺、上、五四调为四均"，即同均三宫的理论。

对上述两种主张，我进行了学习和研究，有一些不同看法，故写此短文阐明自己的观点，以求与前辈和同行共同探讨。

一、长安古乐用的吹管乐器

(一)长安古乐的笛子

凡学习和演奏长安古乐的人都知道，长安古乐所用的笛是自制均

孔笛，和现在乐器店出售的笛是不同的。

			-ノ	丨	人	ㄅ	丶	マ	
均孔笛	O	O	O	O	O	O	O	O	--ム
新　笛	O	O	O	O	O	O	O	O	
			6	5	4	3	2	1	

从上面比较图可以看出两笛的第二孔、第五孔位置很不相同，新笛的第二孔、第五孔位置要比妃笛第二孔，第五孔位置偏上了许多。长安古乐的笛有三种，即平调笛、官调笛、梅管调笛。无论用哪种笛，也不能在一枝笛子上吹出新音阶的四调来。即使用加强力度和紧缩口风的方法吹奏，其第二孔音、第五孔音仍显得偏低一点，尤其是第二孔音，听起来不自然、勉强、死板。所以东仓老艺师赵庚辰先生讲："上调的趔，五调的撇。"(陕西方言，不合调，不好听的意思)。但若用新笛来吹奏，效果就会好的多。可是民间乐社从来不用新笛吹奏，这是为什么呢？这大概是音律上的事吧！因为笛律和笙律不一样，不是一种律制。

由于均孔的原因，长安古乐的笛的各音的律高关系基本符合中立音徵调式音阶。其中第二孔音和第六孔音可视为中立音。

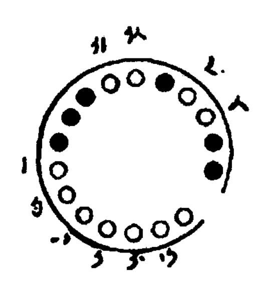
均孔笛音阶：	ム	マ	丶	ㄅ	人	丨	-ノ	乙
中立音徵调式：	c^1	d^1	♭e^1	f^1	g^1	a^1	♭b^1	c^2
习惯简谱记法：	5̣	6̣	♭7̣	1	2	3	♭4	5
标准音分值：	0	204	347	498	702	906	1049	1200
相邻两音的音分值：	204	145	151	204	204	143	151	
笙律音分值：	0	204	408	498	702	906	1110	1200
相邻两音的音分值：	204	204	90	204	204	204	90	

从以上均孔笛律高和笙律高比校可以看出，要在均孔笛上吹奏出六、尺、上、五四调新音阶来是不可能的。在民族乐队中，任何乐器定调都必须根据笙音的高度来定，即使先有笛，按笛音做笙，但在演奏中笛还是要和笙的音。下面就谈谈长安古乐的笙。

(二)长安古乐中的笙

长安古乐中的笙是十七管十簧，只有十个音。八个基本音加上两个重复音。十个音是。其他七管空着没有安簧，不发音。各音的位置如

下图：



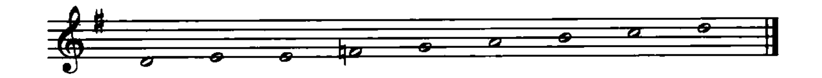
中国民间传统笙的吹奏方法一般为自然和声吹奏法，即五度和音。长安古乐笙的和音吹法和民间笙的吹法完全相同。

谱例 1



吹六调时，以是为宫，音阶为七声新音阶。吹尺调时，以人为宫，勺音在这个音阶里是和字相配时用的。所以第七级音只能是得字，这样其音阶是七声清商音阶。吹奏上调时，以人为宫，第四级音是正凡字，长安古乐笙没有底一律的凡字，所在音阶是七声古音阶。吹奏五调时，以为宫。勺字在这里只为第六级的字相配时用，第三级就是字了，笙上没有高一律的六字，所以五调的音阶是一种较特殊的七声音阶。这种音阶实际和陕西戏曲秦腔眉胡音乐中最常用的苦音音阶相同。

谱例 2



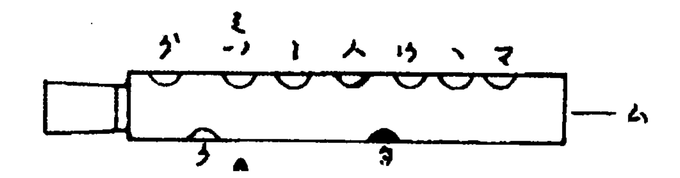
现将这四种音阶列表如下，就会一目了然。

增字 音阶 调	ム	マ	丶	ㄣ	勺	人	丨	リ	
六调	宫 C	商 D	角 E	清角 F	（变徵）♯F	徵 G	羽 A	变宫 B	
尺调	清角 F	徵 G	羽 A	清羽 ♭B	（变宫）B	宫 C	商 D	角 E	
上调	徵 G	羽 A	变宫 B	宫 C	（变商）♯C	商 D	角 E	变徵 ♯F	
五调	清羽 ♭B	宫 C	商 D	清商 ♭E	（商）E	清角 F	徵 G	羽 A	

虽然笛子是领奏乐器，但在吹奏时必须按照笙的十个音来定音、排列音阶。四调的音阶是在这十个音以内构成的，所以这四调的音阶是各不相同的。当然不是一种音阶——新音阶。

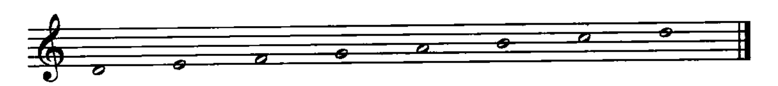
(三)长安古乐中的管子

我们再来看看管子这件乐器。它是我国一件古老的乐器，最早出现在我国新疆一带(即古龟兹)，后传入中原一带。唐代叫筚篥，为九孔制，近代已变为八孔即少了一个勾音。管子一般为木质，也有竹做的，玉制的，锡制的等等。长安古乐的管子一般为竹子制做的，八孔制，管身较短，为高音管。其实原来唐代九孔制管子的各音正合长安古乐的八音。也正合八声十音笙的音。但在长期的使用中，这个勾音是很少用的，笙上也没有勾这个音的正确位置，它只是为其主音作五度和音而设立。所以管子也就没有了这个勾音了。如长安古乐《雨霖铃》一曲便是最有有力的例证。



乐曲《雨霖铃》的音阶为：

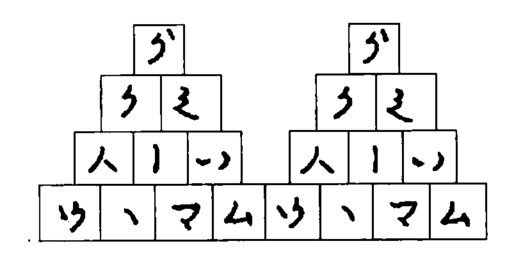
谱例 3



最底音是:ム。这些都与管子的音孔完全相合。管子和笙的四调音阶也是完全一致的,这绝非偶然。

二、长安古乐中云锣

云锣在民间音乐演奏中是较为普遍使用的,在长安古乐中,使用的是双云锣,即两面完全相同的十音云锣。



用它演奏的六、尺、上、五四调音阶也和笙上的四调音阶完全相同。艺师们讲,在演奏梅管调时才用到双云锣,音阶为マ 丶 り 人 亅 ⺀ノ 乙 ㇀。但这和它还可以演奏出与笙相同的六、尺、上三调音阶并不矛盾。

由此可见,长安古乐中笙、笛、管、云锣这四种能够演奏旋律的乐器,可演奏的长安古乐的四调是完全相同的,而音阶是截然不同的,四调绝非为一种音阶——新音阶。

三、长安古乐四调的乐曲

长安古乐六调曲数量较多,也是经常演奏的。如《柳含烟》,《郁金香》、《雁儿落》、《绕仙堂》、《大登殿》、《满园春》、《月照庭》等。这些乐曲以之为宫,音阶是ム マ 丶 り 人 亅 ⺀ノ 乙。小二度在三四级音和七八级音之间,是七声新音阶。

尺调曲也是常演奏的, 数量较多。如 《捧金杯》、《摇门拴》、《人月

园》、《青天歌》、《宁武关》、《遇仙殿》、《东湖柳》、《西湖荷》。还有何家营古乐社的尺调坐乐，南集贤古乐实的四套打扎子等。这些乐曲是以人为宫，音阶是丶 一ㄅ ㄊ ㄋ ㄋ' 亻ㄅ 亻人 亻丨。小二度在三四级音和六七级音之间，是七声清商音阶。

上调曲有 《普天乐》、《拜新月》、《卖花声》、《芦林》、《鬼判》、《遐方怨》等。这些乐曲以ㄅ为宫，音阶是ㄅ 人 丨 一ㄅ ㄊ ㄋ ㄋ' 亻ㄅ。小二度在四五级音和七八级音之间，是七声古音阶。五调曲平时较少演奏。乐曲有《仲吕粉蝶儿》、《玉门散》、《杨柳枝》、《关山暮雪》、《包妆台》、《吹赛歌》、《寨儿令》、《铜鼓》 等。这些乐曲是以ㄅ为宫、调式音阶是ㄗ 丶 ㄅ 人 丨 一ㄅ ㄊ ㄋ。小二度在二三级音和六七级音之间，角非正角，是一种较特殊的七声音阶。从乐曲看四调的音阶也是各不相同，不是一种新音阶。

四、长安古乐四调与其他音乐之关系

大量的谱例可以证明，长安古乐的尺调音阶和陕西地区的秦腔欢音音阶完全相同。而五调音阶和陕西秦腔的苦音音阶也完全相同。

如长安古乐曲《杨柳枝》。(见谱例)

谱例 4



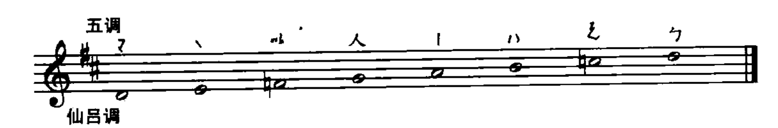
在日本有一种律旋音阶和长安古乐的五调音阶完全相同。如日本的乐曲《平调·越天乐》

日本律旋	宫	商	婴商	角	徵	羽	婴羽	宫
	C	D	♭E	F	G	A	♭B	C¹
长安古乐女调	マ	丶	ㄌ	人	丨	一ㄌ	乙	ㄅ
	d¹	e¹	f¹	g¹	a¹	b¹	c²	d²

这个音阶显然是由中国传入日本的，今天我们找到了根据、它仍活灵活现的保存在长安古乐中。如：《满庭芳》、《垂杨柳》、《汉宫春晓》等曲。在长安古乐中发现很多像日本音乐一样的乐曲，非但不奇怪，而是很顺理成章的事情，是极为宝贵的。

这个五调音阶的确又是我国北宋柳永时期的仙吕调音阶：

谱例5



这足以证明长安古乐毫无疑问源于唐宋时代。

除此而外，长安古乐中还有与西洋自然小调音阶完全相同的乐曲。如西仓古乐社收藏大清康熙二十九年六月吉日置古乐谱中《吹赛歌起煞同寨儿令使甲正身》一曲，音阶为：

谱例 6



这说明大小调并非欧洲人的专利，它早已在我国音乐中出现和使用了。

五、长安古乐四调与同均三宫

长安古乐的六、尺、上、五四调的音阶和同均三宫的三种音阶有相同之处，也有不相同之处。长安古乐的六、尺、上三调在黄钟均、林钟均，太簇均，等均中是不能成立的。因为在黄钟均，黄钟为六时，按长安古乐

谱字排列，以六为宫时，本来应该是新音阶，结果却是古音阶。

以尺为宫时，本应是尺调的清商音阶，结果却是新音阶。

以五为宫时，本应该是五调音阶，结果却是天调的清商音阶了，形成了这样一种情形：以六为宫，不是六调，而是上调；以尺为宫，不是尺调，而是六调；以[illegible]为宫，不是五调，而是尺调。

在黄钟均里虽然也存在同均三种宫调的音阶，但调首音里，不符合长安古乐四调名称。因为在六调的调式音阶中不能出现勾音，反过来讲，如果出现了勾音，那一定不是六调。而尺调音阶中也不能出现变宫位置的勾音。而只能是闰音。五调的音阶中也不能出现正角位置上的勾音。而只能是清商音。

黄钟为六时，只有钟吕均的三宫音阶才符合长安古乐六、尺、上三调音阶。

	仲吕均	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑
	谱字	[illegible]	[illegible]	人		[illegible]		[illegible]	[illegible]		[illegible]		[illegible]
上调	古音阶	宫		商		角		中	徵		羽		变
六调	新音阶	和		徵		羽		变	宫		商		角
尺调	清商音阶	闰		宫		商		角	和		徵		羽
五调	(仙吕调)	清商		清角		徵		羽	清羽		宫		角

关于长安古乐五调的调式音阶、能不能这样理解呢？就是说："按照同均三宫的理论、黄钟为时，在黄钟均甲，以林钟为六作宫，南吕为商的商调式[illegible]，即。这个音阶也就是以黄钟为[illegible]时，以南吕为[illegible]作宫的一种七声音阶。即[illegible]。也就是说，长安古乐的五调就是南吕商调。

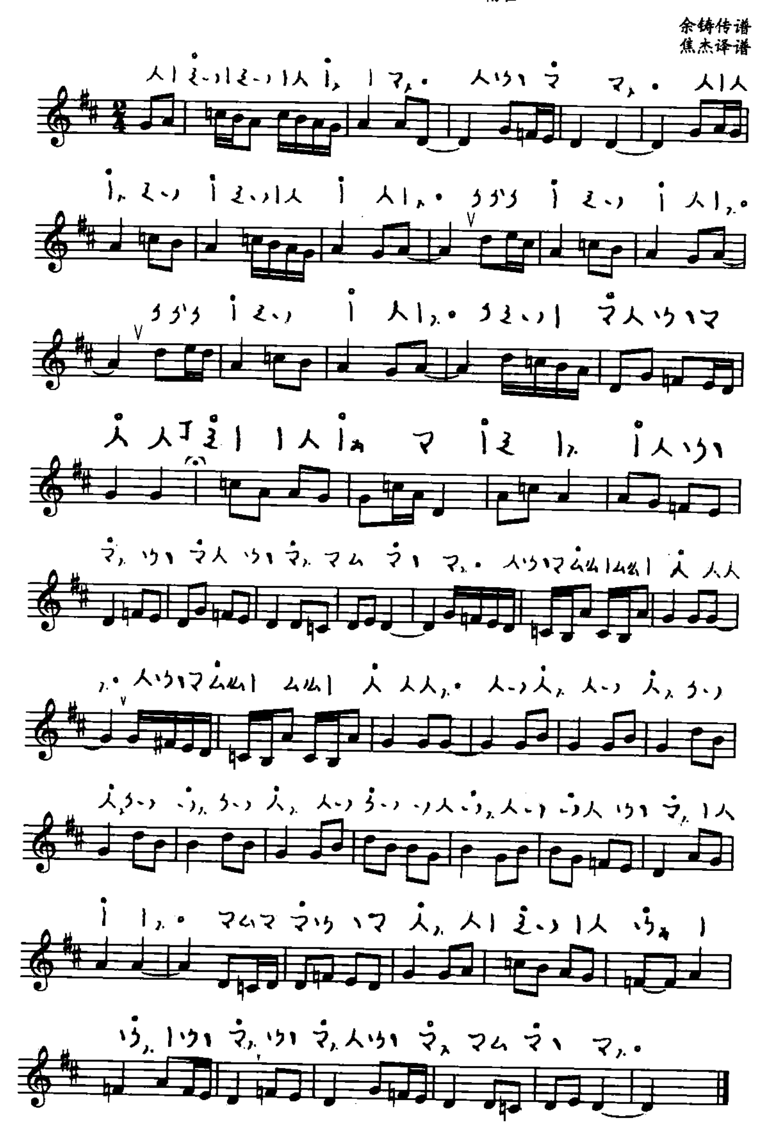
黄钟均	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
谱字	[illegible]		人		丨		[illegible]	[illegible]		[illegible]		[illegible]
上调	宫		商		角		中	徵		羽		变
六调	闰		宫		商		角	和		徵		羽
尺调	和		徵		羽		变	宫		商		角
五调	清商		清角		徵		羽	清羽		宫		商

如长安古乐曲:《南吕·杨柳枝》;《南吕·感皇恩》;

谱例 7

感皇恩 南吕

余铸传谱
焦杰译谱



谱例 8



谱例 9



前面已谈了五调音阶是一个和北宋柳永时期仙吕调相同的音阶，上表中五调本不属同均三宫，为了对比，我将它与同均三宫音阶放在了一起。这种五凋音阶的乐曲也有许多。如：《包妆台》、《红绣鞋》、《仲吕粉蝶儿》、《禁四方》、《锦庭乐》、《上小楼》、《(吴)字调引令》、《杏花林》、《四朝元》等。

关于五调的理解，会不会又是另外一种解释呢？就是说：按同均三宫的理论，五调不算作一个独立的宫调，而是尺调中的一种调式，是以林钟为尺作宫的清商音阶中南吕为调首音的商调式。叫南吕商调，长安

古乐曲《感皇恩》调名就是南吕，其调式音阶确为商调式。

长安古乐不愧是存活在民间的瑰宝，乐曲非常丰富，风格古雅，音乐理论十分完备、深邃。充分体现出唐宋音乐风貌、特点。目前对它的挖掘和研究只是刚刚走上了正轨，还有许多理论问题尚需进一步努力研讨。愿所有喜爱和参与这一乐种研究演奏的志士仁人，都来关心和支持这一工作吧！

——原载《交响》，1993 年第 1 期

敦煌曲谱研究

叶　栋

我国西北大地上的一个艺术宝库敦煌莫高窟，以藏有公元4世纪至10世纪的古代艺术文物而闻名于世。在这里所出的成千上万卷子中，发现仅有的一套乐谱，为五代后唐明宗长兴四年(933)的抄写本[①]。它不仅为存见最早的整套工尺体系的谱子——宋人称为“谯乐半字谱”[②]，而且篇幅长大完整，内容丰富，其艺术价值和历史价值都很高。数十年来，我国学者对这幅千年前的珍贵卷子进行了研究，已故的日本林谦三氏也曾在30年代开始探索并于50和60年代发表了论文[③④]，为继起研究者提供了经验和资料，惟都未能全识其音乐符号，未能将其谱字译出。这样，也就未能把这一唐代古乐付诸音响的再现、付诸演奏的实践和进一步的探索研究。

本文拟简要阐述如何在前人成就的基础上探索该卷《敦煌曲谱》，并根据初译出的这套由二十五首分曲组成的唐“大曲”音乐，探索其调式调性特点、结构规律和与唐代曲辞形式的关系。

一、乐器定弦、谱字译音和调式调性

林谦三氏认定该卷子中书写二十个谱字的笔迹有三，正好分为三群，于人颇有启发。这三群作为琵琶的三种不同的定弦和调式调性关系，各自成组成章。

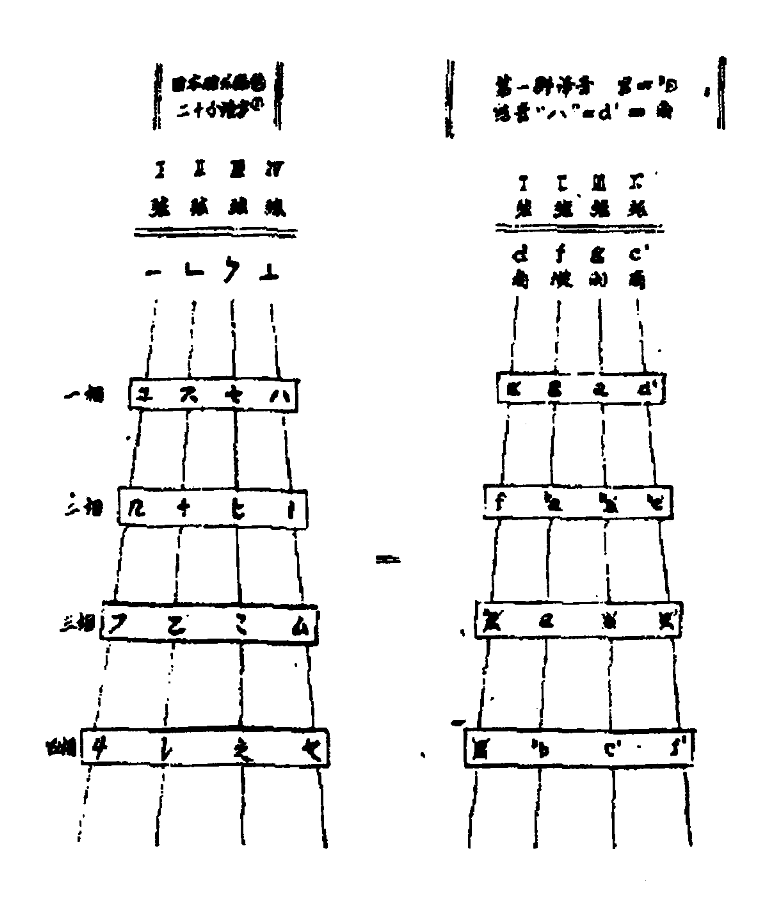
傾盃樂

又慢曲子西江月

(原曲谱)

根据一些流传至今的琵琶定音和从我国唐代传到日本的四弦四相琵琶(现藏日本奈良正仓院)及其在日本雅乐中标记的二十个弦音的近体、古体谱字。并以通常所作的音名F为十二律中的第一律黄钟,以此类推,音名♭B为仲吕、音名D为南吕等等。在《敦煌曲谱》中由二十个谱字组成三群(相当于三乐章),用四弦四相琵琶演奏的定弦和调式调性关系,大致如下:

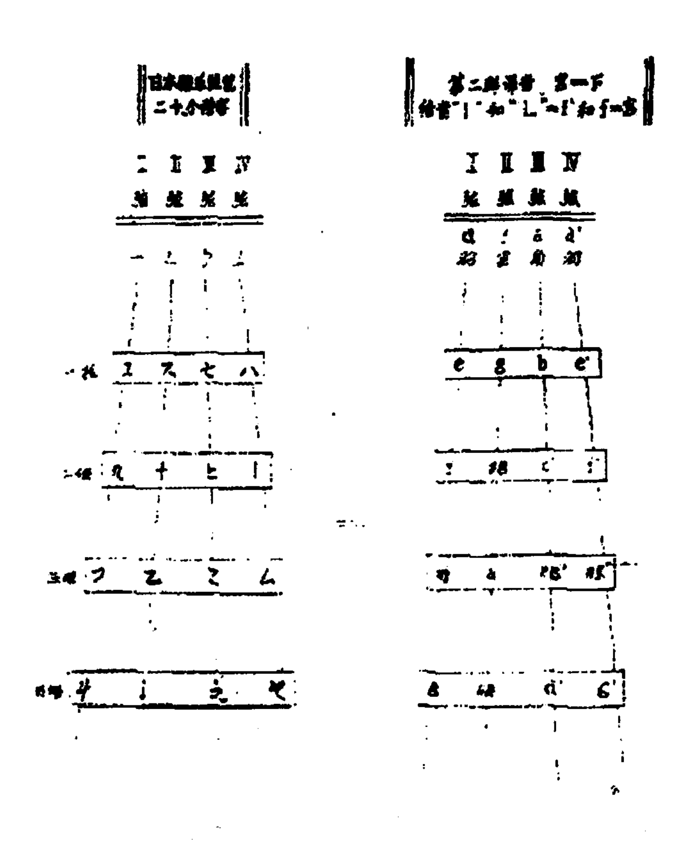
第一群(第1～10曲)以d f g c'定弦。根据前十首分曲中的旋法、结音(谱字"八")。谱字的多少与有无(六个谱字"エ フ リ ヒ ミ ム"不用)和至今应用习惯中的一种定弦(A c d g羽、宫、商、徵或相当于角、徵、羽、商)⑤。第一群四条弦的定音为相当于♭B调的角、徵、羽、商,成群的十首分曲的调式调性从其结音来说,相当于(♭B调)仲吕宫的角调式。第一群定弦关系和谱字译音为:



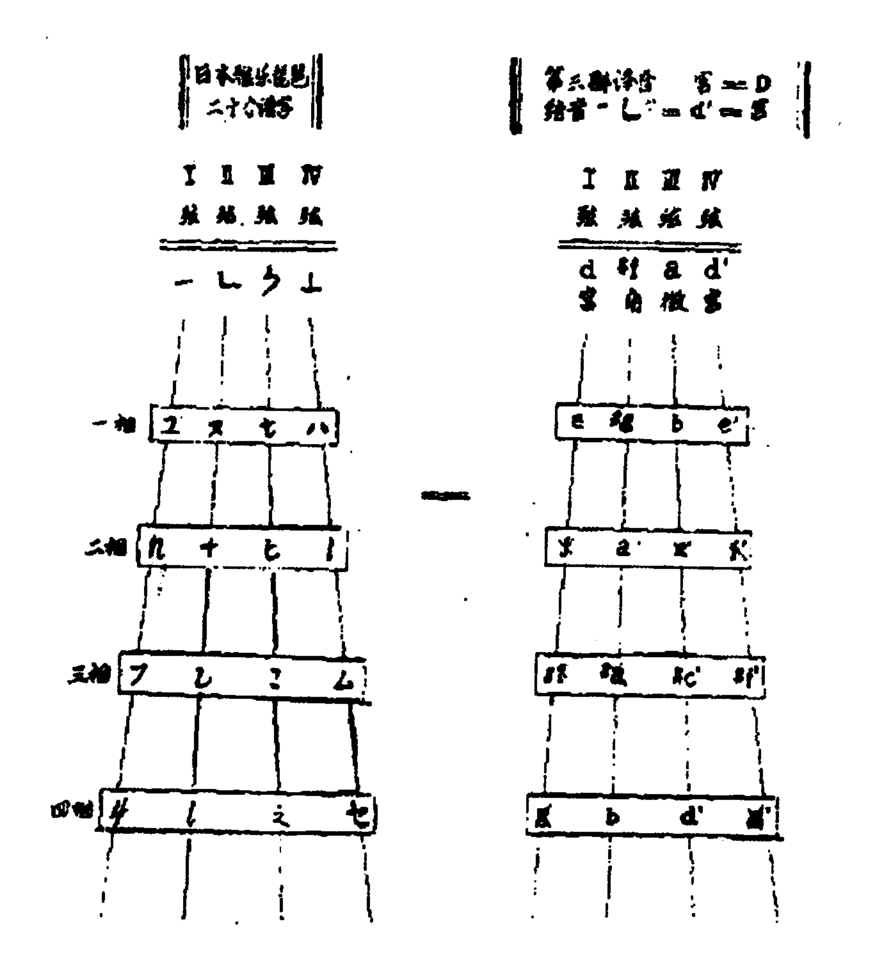
图注：参见[日]林谦三《东亚乐器考》，258 页—259 页，1962 年音乐出版社。

“之”为古体，有时用近体“Z”。

第二群（第 11～20 曲）以 d f a d’定弦。根据中间十首分曲中的旋法、结音（谱字“1”或低八度“レ”），谱字的多少与有无（五个谱字“ッヤレマム”不用）和唐代传到日本的琵琶诸调中的风香调定音（相当于 A c e a ⑥⑦，当时唐乐琵琶移调奏法中即有枫香调名⑧），以及至今应用习惯中一些主要的并与之较为接近的定弦（A d e a 羽、商、角，羽或徵、宫、商、徵或商、徵、羽、商）⑨和福建的南琶定弦（d g a d’）。第二群四条弦的定音为相当于 F 调的羽、宫、角、羽，成群的十首分曲的调式调性从其结音来说，相当于（F 调）黄钟宫的宫调式。第二群定弦关系和谱字译音为：



第三群(第21～25曲)以d #f a d'定弦。根据后五首分曲中的旋法、结音(谱字"⊥")、谱字的多少与有无(六个谱字"ルトこヒ｜ヤ"不用)和唐代传到日本的琵琶诸调中的玉神调定音(相当于A #c e a)[10],以及至今应用习惯中的一种定弦(A #c e a宫、角、徵、宫)[11]。第三群四条弦的定音相当于D调的宫、角、徵、宫,成群的五首分曲的调式调性从其结音来说,相当于(D调)南吕宫的宫调式。第三群定弦关系和谱字译音为:



如上所述，三群的定音顺次为递升的关系，各群分曲的宫调顺次为转宫转调的关系，而这种向属方向变换、幅度不大的“转轴拨弦”（白居易《琵琶行》诗说），在整个套曲中，尤其是在一章与一章之间是可行的，也颇符合乐曲情绪的发展规律：

谱例 1

定音	I弦 一	II弦 ㄴ	III弦 ㄅ	IV弦 ⊥	转宫转调
第一群 1-10曲	d 角	f 徵	g 羽	c' 商	(♭B调)仲吕宫的角调式(主音、结音谱字“八”为角)
第二群 11-20曲	d 羽	f 宫	a 角	d' 羽	将第一群III、IV弦升高一个全音，转轴后为(F调)黄钟宫的宫调式(主音、结音谱字"丨"或"L"为宫)
第三群 21-25曲	d 宫	♯f 角	a 徵	d' 宫	将第二群II弦升高一个半音，转轴后为(D调)南吕宫的宫调式(主音、结音谱字"⊥"为宫)

关于三群定弦与谱字译音，林谦三氏作的研究，于人也有启发。这里的第二、三群定弦关系和译音方面即与之基本相同，第一群定弦及其谱字“Z”则与之不同。但林氏的定弦不太符合一般的女声音域和大曲中具有又歌又舞的特点，故另参照福建南曲琵琶的弦音而定。第一群在这里不作林氏 B d g a 定弦关系的变徵调、变宫调[12]或后经变更的又一种定弦关系[13]，而是 d f g c 定弦的角调；谱字“Z”不属第三弦三相的音(“丷”)，而为第二弦三相的音(“～”)。

二、谱字符号和文字标记

该卷子中除二十个谱字外，尚有一些在谱字旁侧的符号和文字标记。

1.“口”、“、”——书于谱字右侧，相当于流传至今作为节拍的标记。“口”相当于现今小节的首拍，“、”相当于现今小节中的眼(如福建南曲谱式中的“寮拍”与之相似，其红圈“○”为拍——板的位置，红点“•”即为寮——眼的位置)。故曲谱中计有相当于由一板一眼(口、)的两拍子、一板二眼(口、、)的三拍子、一板三眼(口、、、)的四拍子和无板有眼的散板(、、、、……)等组成的一系列分曲。林谦三氏认为：“符号‘口’。这在日本雅乐上，毫无疑问是表示太鼓——也叫作乐太鼓的打击位置，和‘百’或‘•’号是一致的”[14]。并把不带其他符号的每个谱字都作为一个相同时

值的音，仿佛一字一声从头到尾[15]。这种见解的译谱恐欠妥当，不够确切，使音乐流于呆板，且在强弱位置、节奏节拍规律上不符合我国音乐的实际和传统特点，也不符合与之有密切关系的歌辞形式。如以第 13 曲[又慢曲子西江月]为例。任二北先生曾认为："西江月辞等三首，均作双叠，每叠句法'六六七六'，二十五字，与谱相配情形，大致分明。益可证明其并非一字一声也。"[16]任先生还认为："唐之俗歌绝非一句一拍，诸谱亦经明示；尤显著者，厥为西江月。因谱内例以'、'为眼，以'口'为拍。西江月辞，每片四句、四韵而已，而谱内每片……'口'有八。"[17]任先生的见解是立足于我国传统实际的。第 13 曲(又慢曲子西江月]谱中"重"字前段标明"口"者有八，相当于八小节，作为每两小节为一句歌辞与之相配的话，正好为四句歌辞；第一、第二、第四句都是六字句，故正好都配以一板二眼(从前后段比较看，曲谱中的符号"、"不无抄漏之处)；而第三句多一字为七字句，就正好配以多一眼的一板三眼；"重"字后段也是如此规律。可见，[又慢曲子西江月]一曲的双叠句法与拍眼相同，很可证明"口"、"、"的用法和乐曲结构与唐代歌辞的密切关系。[又慢曲子西江月]双叠的结构关系如下：

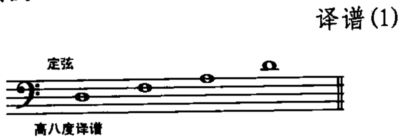
段式	A		B	
			“换头”	
句式	‖: a	b :‖	c	b
小节	4 +	4	4 +	4+1
	2+2	2+2	2+2	2+2+1
双叠句法	六字六字	七字六字	六字六字	七字六字
节拍	8/4 8/4	4/4 8/4	8/4 8/4	8/4 8/4
落音	角 羽	羽 宫	羽 角	羽 宫

(相当于现今曲式学中有再现的单两段体)



谱例 2

译谱(1)



[又慢曲子 西江月]

第13曲

谱字右下侧加小字谱字——相当于前短后长、前紧后宽的倚音与用法。

2. 重——即反复。

重头——即反复前段。

尾——即后段。

重头至住字煞——即反复前段到"住"字止紧接结束的琶音。

第二遍——即这段反复。

第二遍至王字末——即这段反复到"王"字终了紧接下一分曲。

却从头至王字末——即从头开始反复到"王"字终了紧接下一分曲。

重头至王字——即反复前段到"王"字紧接[换头]一段。

重尾至今字住——即反复[接头]一段到"今"字止紧接最后一段。

同今字下作至合字——即从"今"字开始反复到"合"字紧接结束的琶音。

这类用法,至今在一些民族民间乐曲的传统谱式中,多有相同、相似之处。

3. 另外一些符号,林谦三氏的见解是可取的⑱:

火——书于谱字右侧,即急速之意,表示时值音紧缩。

丁——书于谱字右侧下方,为"停"字缩写,表示时值音延长或休止。

或——书于谱字右侧下撇或上撇的斜线,多见于散板或分曲结束,表示音之拨奏。

三、曲谱试译

限于篇幅,本文选择部分以具有代表性的四分曲的试译谱为为例,并标上原谱谱字与弦位、相位,以资对照:

第 1 曲[品弄],第一群定弦,"八"字结音,相当于"起"部(见译谱②);

第 13 曲[又慢曲子西江月],第二群定弦,"丨"字结音,相当于"承"部(见译谱①),

第 20 曲[长沙女引],第二群定弦,"㇄"字结音,相当于"转"部(见译谱④),

第 25 曲[水鼓子],第三群定弦,"⊥"字谱音,相当于"合"部(见译谱③)。

译谱中有[???]为原谱被蠹不明;有[　]为补入的谱字或拍眼,主

要系根据前后相同或相似的谱字比较推定；I、II、III、IV为四弦四相琵琶的弦位，下侧的 0、1、2、3、4 为空弦和相位；为由低往高的上拨琵音。如第 1 曲[品弄]，见下页。

四、结 语

对《敦煌曲谱》的研究，本文仅为初探，尚待不断充实、完善，但据前述，该套乐谱的主要特点，大致可见者有：

1. 此卷子是由二十个谱字(讌乐半字谱)书写、由四弦四相琵琶用木拨弹奏的唐人乐谱。由于它原藏敦煌莫高窟，故可称为《敦煌唐人琵琶曲谱》。

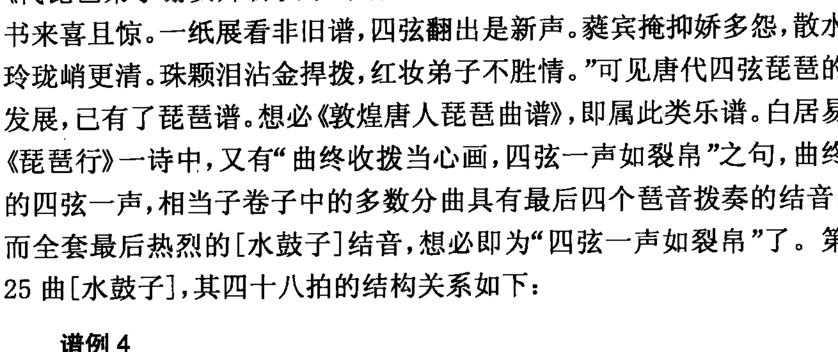
谱例 3



《敦煌曲谱》与唐大曲比较，大致如下：

敦煌曲谱			结音	拍眼		定弦定音、调式调性			速度	大曲式
第一群十曲	1	品弄	八	散	单遍	dfgc'弦	「♭B调」仲吕宫的角调式	各曲末尾都有相同的三、四个琶音终结，落于第一拍，时值延长	散板慢起 慢快慢交替 「起」	散序 中间若干遍 攧 为过渡到慢的段落
	2	？弄	八	散	前段反复，后两段反复【品弄】					
	3	倾杯乐	八	3/4	十六拍					
	4	又慢曲子	八	3/4	十八拍（换头）					
	5	又曲子	八	3/4	十二拍					
	6	急曲子	八	3/4	十二拍					
	7	又曲子	八	3/4	十六拍					
	8	又慢曲子	八	3/4	十六拍（换头）					
	9	急曲子	八	3/4	十六拍（换头）					
	10	又慢曲子	八	4/4	十六拍					
第二群十曲	11	（佚名）	丨	2/4	十六拍	dfad'弦	「F调」黄钟宫的宫调式	各曲末尾都有相同的三、四个琶音终结，落于第一拍，时值延长	慢 「承」	中序 歌唱为主 为过渡到快的段落、
	12	倾杯乐	丨	4/4	十六拍					
	13	又慢曲子 西江月	丨	3/4	十六拍（换头）					
	14	又慢曲子	丨	3/4	十二拍					
	15	慢曲子 心事子	丨	3/4	十六拍（换头）					
	16	又慢曲子 伊州	丨	3/4	十八拍（换头）					
	17	又急曲子	𠃊	3/4	十二拍			「L字组」落于王子处接下一分曲	略快 「转」	攧 正攧
	18	水鼓子	𠃊	3/4	二十四拍					
	19	急胡相问	𠃊	3/4	三十拍					
	20	长沙女引	丨	4/4	二十二拍					
第三群五曲	21	（佚名）	丄	4/4	十六拍	d A a d'弦	「D调」南吕宫的宫调式	各曲末尾都有相同的四个琶音终结，落于第一拍，时值延长	快 「合」	破或舞遍 舞蹈为主
	22	撒金砂	丄	3/4	十二拍					
	23	营富	丄	3/4	十六拍					
	24	伊州	丄	3/4	十八拍（换头）					
	25	水鼓子	丄	3/4	四十八拍（换头节奏）					

对音乐富有修养、熟悉琵琶等乐器的唐代大诗人白居易(722—846)有《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》一诗："琵琶师在九重城，忽得书来喜且惊。一纸展看非旧谱，四弦翻出是新声。蕤宾掩抑娇多怨，散水玲珑峭更清。珠颗泪沾金捍拨，红妆弟子不胜情。"可见唐代四弦琵琶的发展，已有了琵琶谱。想必《敦煌唐人琵琶曲谱》，即属此类乐谱。白居易《琵琶行》一诗中，又有"曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛"之句，曲终的四弦一声，相当子卷子中的多数分曲具有最后四个琶音拨奏的结音；而全套最后热烈的[水鼓子]结音，想必即为"四弦一声如裂帛"了。第25曲[水鼓子]，其四十八拍的结构关系如下：



谱例 4

译　谱(3)



谱例 5



过去曾有人为唐代乐谱未能流传下来而感惋惜，并认为唐乐已绝响，今人已见不到其作品、听不到其音乐了。其实不然，我们不仅尚能通过一些民间音乐和乐种间接了解唐代音乐，而且可在对现存《敦煌唐人琵琶曲谱》的进一步研究中，比较直接地了解其音乐，并可演奏赏听。

2. 它是由一系列不同分曲组成的唐大曲，故这一卷子也可称为《敦煌唐人大曲·琵琶谱》。该套乐曲的二十五个分曲的结音，共分三大组。第一组十曲，散板慢起，后慢、快、慢曲子两次循环交替；相当于唐大曲的散序部分，中间曲调若干遍，"靸"为过渡到慢的段落。第二组十曲，慢速转略快，前为慢曲子后为急曲子；相当于唐大曲的中序部分，歌唱为主，"攧、正攧"为过渡到快的段落。第三组五曲，快速，最后两曲为前两组中同名分曲的变体再现；相当于唐大曲的破或舞遍部分，舞蹈为主。全套乐曲中的拍眼（古称均拍）和分曲的结构，也都显然具有唐大曲的特点（见后文 5）。尤为显著可证者，相当于"转"快的第十七、十八、十九三首以谱字"乚"为结音的分曲，同其他分曲的末尾都落于拍上的琶音和时值拖长的结音相异；这三首相近的分曲各自反复后都落于不在拍眼上的"王"字部位，同不在拍眼上开始的下一分曲紧接声相连，即其前后两个分曲的谱字，前一分曲至"王"字末尾的几音同后一分曲开头的几音连声相合成"一拍"（一小节）。如六个谱字为"一拍"（即六个音为一小节，唐大曲中古称"六均拍"）的第十七曲[又急曲子]之尾四字，接六个谱字为"一拍"的第十八曲[水鼓子]之头两字，正好合为一个"六均拍"；"六均拍"的第十九曲[急胡相问]之尾四字，接"八均拍"[长沙女引]之头四字，正好合为一个"八均拍"。作为套曲形式，这一部位的分曲与分曲的衔接严密，具有一定的发展富有规律，转折很有特点。

3. 它是由三种不同宫调的许多不同分曲构成的多段体套曲。第一组（相当于第一乐章散序）十曲为[^{b}B 调]仲吕宫的角调式；第二组（相当于第二乐章中序）十曲为[F 调]黄钟宫的宫调式；第三组（相当于第三乐章破或舞遍）五曲为[D 调]南吕宫的宫调式。这种一系列曲调不同、变化多样、转宫转调的多段体套曲，早已具有了后来宋代诸宫调"取同一宫调的若干曲牌联成短套，首尾一韵；再用不同宫调的许多短套联成……长篇"[19]的特点，至少可说已成为诸宫调曲式的雏形。1979 年版《辞海》词目[大曲]条中认为："唐宋大曲，由同一宫调的若干'遍'组成的大型乐舞，每遍各有专名。"[20]有的戏曲史专著中在阐述唐大曲章节时认为："大曲的结构虽然庞大，但它却是由一首单一的曲调反复变化而成。

……所以大曲的曲体，很近似近代音乐中的变奏曲形式。"[21]并认为："诸宫调……在历史上第一次完成了一种既有曲调变化、又有宫调变化的联套体制。"[22]"诸宫调第一次突破了单一宫调的局限，而创造了一种多宫调的多曲体。"[23]今从《敦煌唐人琵琶曲谱》，并从"大曲"的衍变发展来看，这类论断，尚待商榷。

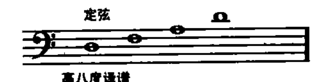
4. 全曲由三种音阶——燕乐音阶、清乐音阶和古音阶（一称雅乐音阶）组成。第一组十曲，虽以六声音阶为主，但前五曲具有燕乐音阶的特点（有时出现降 si 闰→羽音），后五曲则为清乐音阶（相当于今之自然大音阶），第二组与第三组十五曲，都是七声古音阶（出现升 fa 变徵→徵音）。可见，隋唐音乐是多种音阶并用的；五声音阶并不能概括为我国音阶的特点，我们应看到唐代就已广泛运用变徵、变宫、清角和闰音的实际，在《敦煌唐人琵琶曲谱》中主要为七声古音阶。又如从二十五曲音阶的成组性运用和富于规律的变换来看，不仅还可证明该乐谱为一套曲，并可说明多种音阶也在套曲中并用，益可证明降 si、升 fa 是我国传统音乐的特点，并非"音不准"、"调式调性游移"，它在唐人古谱谱字中早已明确标明，并在唐代四相琵琶中就是如此演奏的。

5. 全曲兼具词曲音乐联套的特点。该曲谱中运用了不少花音、舞曲节奏、跳音、同音反复、倚音、拨音等琵琶器乐的旋法进行，但其主旋律（骨干音）清晰，音域在十一度内，从通常所作的黄钟为 F，即属 d—g1，其高八度 d1—g2 即为一般女声可唱之范围。各分曲并具有清晰、方整的歌曲（舞曲）结构，其中除两曲散板外，各个分曲都由十二拍、十六拍、十八拍、二十拍、二十二拍、二十四拍、三十拍、四十八拍（小节）组成，内以十六拍和十二拍为多，占大半；中间的[水鼓子]二十四拍实际是两个十二拍，最后的[水鼓子]四十八拍实际是四个十二拍，[长沙女引]二十二拍实际是前为十六拍、后加变节奏重复的四花拍、末尾为二煞拍——可能即为唐大曲中的[六幺]形式[24]。第 20 曲[长沙女引]二十二拍的结构关系如下：

```
          A              A
                      ┌──1──┐┌──2──
     a    b  :||:  a    b  :||   b1
=      4 + 4         4 + 4        6
   └──────────────────────────────────┘
               二十二拍
```

谱例 6


译 谱(4)



[长 沙 女 引]

第20曲

不少分曲并具有辞曲的(换头)的双叠形式;尤为显著者,即十六拍的[又慢曲子西江月]一首,每叠句法与谱中拍眼正好相配(见前文二)。如敦煌曲中的[西江月]五十字两片(六六七六):"云散金乌初吐,烟迷沙渚沉沉。棹歌惊起乱栖禽,女伴各归南浦。船押波光摇橹,贪欢不觉更深。楚歌哀怨出江心,正值月当南午。"(见《敦煌曲初探》第332页)

又据宋张炎《词源》"拍眼"篇云:"法曲、大曲、慢曲之次引近,辅之皆定拍眼。盖一曲有一曲之谱,一均有一均之拍,若停声待拍,方合乐曲之节。"又云:"引近则用六均拍","慢曲八均之拍"。可见,大曲以六均拍、八均拍为多见。在《敦煌唐人琵琶曲谱》中除第一组开始两曲和第二组开始一曲外,其它分曲基本上皆为六均拍或八均拍,八均拍都是慢曲子,六均拍最多见。又据"拍眼"篇云:"大曲降黄龙花十六,当用十六拍,前衮、中衮六字拍,要停声待拍,取气轻巧。煞衮则三字一拍,盖其曲将终也。"在《敦煌唐人琵琶曲谱》的分曲中,不少分曲开始和中间即为六字拍,结束时即紧为三字拍或紧为四字拍(有的包括小谱字的倚音奏法)或把八字拍紧为四字拍。可见,该套曲谱同曲辞与声乐的密切关系。

本文限于篇幅,某些特点和有关资料将在后文中陆续阐述。

敦煌曲谱的研究是一项颇为重要而又细致的工作,尚有不少问题需继续努力探讨,亟望同行和前辈指点批评,使之充实完善,本文如能起到抛砖引玉的作用也好。任二北先生早在1954年《敦煌曲初探》一书中谈到关于该曲谱(今在法国国家图书馆)和唐代舞谱时曾云:"今日文艺家之所赏者,依然曲辞而已,对于此二谱,仍恝然置之,未尝介意。音乐家于二谱,亦未闻有所阐发,或仅视作古董,玩其形式而已,不问内容也,毋乃遗憾!"又云:"今日敦煌诸谱,又先留在异邦,设若有人努力钻研,或竟先我而能贯通,摹拟表演,张皇于世","在我则自侮人侮,分判不清,又将何以堪?故对于此项残谱之作用,国人应本爱国热忱,力求通解,务着先鞭,不可再落人后。"[⑯]这些发自前辈的肺腑之言,对我们是很有启迪的。我们伟大的中华民族历史悠久,基础深厚的民族音乐天地广阔,有许多瑰丽的艺术品,有待于我们去挖掘、探索、研究。为了振兴中华,为了使我国古老的艺术珍

品重放光芒，我愿与有志于研究《敦煌曲谱》的同人共勉之！

注释

①任二北：《敦煌曲初探》第 224 页，上海文艺联合出版社，1954。

②杨荫浏：《中国古代音乐史稿》第 258 页，人民音乐出版社，1981。

③[日]林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，上海音乐出版社，1957。

④[日]东洋音乐选书(十)《稚乐——古乐谐的解读》"敦煌琵琶谱的解读"，东洋音乐学会编，昭和四十四年(1969)音乐之友社刊。

⑤林石城：《琵琶演奏法》第 24 页，音乐出版社，1959。

⑥[日]林谦三：《东亚乐器考》，第 269—273 页。

⑦[日]林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，第 38-39 页。

⑧唐段安节《乐府杂录》："昆仑登彩楼，弹一曲新翻羽调录要。……西市楼上出一女郎抱乐器，先云：'我亦弹此曲，并移在枫香调中。'及下拨，声如雷，其妙入神。昆仑即谅骇，乃拜请为师。女郎逐更衣出见，乃僧也"。

⑨林石城：《琵琶演奏法》，第 18—21 页。

⑩[日]林谦三：《东亚乐器考》，第 269—273 页。

⑪林石城：《琵琶演奏法》，第 25 页。

⑫[日]林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，第 43—44 页。

⑬[日]东洋音乐选书(十)《雅乐——古乐谱的解读》"敦煌琵琶谱的解读"，第 202—234 页，东洋音乐学会编，昭和四十四年(1969)音乐之友社刊。

⑭[日]林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》第 51—52 页。

⑮同⑭。

⑯任二北：《敦煌曲初探》，第 456 页。

⑰任二北：《敦煌曲初探》，第 459 页。

⑱[日]林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，第 52 页。

⑲《辞海》上册，上海辞书出版社，1979，第898页。
⑳同⑲，第1425页。
㉑张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》上册，中国戏剧出版社，1980，第333页。
㉒同㉑，第344页。
㉓同㉑，第346页。
㉔南宋王灼《碧鸡漫志》："欧阳永叔云，'贪看[六么花十八]'。此曲内一叠名[花十八]，前后十八拍，又四花柏共二十二拍。乐家者流谓花拍盖非正也。曲节抑扬可喜，舞亦随之。"
㉕任二北：《敦煌曲初探》第142页。

——原载《齐鲁艺苑》，1982年第1期

中国古代文献记载中的“律学”

陈应时

中国自古以来非常重视对于生律法的研究，并把这种研究作为一门独立的学科，称为“律学”。中国古代的律学研究成果，除了散佚的以外，都被记载在中国古代文献之中，并向我们表明：中国的律学有其自身的发展历史，也有其自身的民族特点。

一、古代中国人对于“律”的认识

“律”就是用某种生律法产生出来的乐音，特定生律法所产生的乐音系列就构成某一种“律制”。中国古代很早就把一个八度分成十二个半音，称之为“十二律”。对于十二律的起源，《吕氏春秋·古乐》篇（前239）有这样的记载：公元前两千多年前，中国的黄帝曾命令伶伦作律，伶伦在昆仑山边取竹节，按凤凰的鸣叫声制十二律，并以两节间长度为三寸九分的竹筒作为“黄钟之宫”(C)的标准高度。从迄今的考古发现来看，在公元前16世纪起的商代和商代之前的乐器（如骨哨、埙、编磬等），它的发音数由两三个至六七个不等，还不能奏全十二律。因此，伶伦作十二律之说，含有夸张的成分。但传说本身说明了上古时期的中国人已经认识到：乐音的高度可以用律管来记录和保存，并且可以用一定长度的律管来制定音阶的标准音。中国古代的历代王朝就是用律管的形式来制订和颁布“黄钟”(C)律标准高度的。

律管的传说导出了上古时期的"同律度量衡"学说，这一学说，被记载在相传为孔丘(前 551—前 479)编订的《尚书》中。这里的"律"是指记录和保存乐音高度的律管;"度"是指物体的长度;"量"是指物体的体积或容积;"衡"是指物体的重量。这一学说之所以把"律"置于首位，是因为律管本身有长度，管体内有容积，管中所存之物又有重量，故"律"实际上包含了度、量、衡。据此，许多文献记载都认为度、量、衡起源于"律","律"是度、量、衡的先导，是智慧的结晶。

中国古代把十二年作为"一纪"，十二月为一年，十二时辰(子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥)为一昼夜，这正好和律学中把十二律作为一个八度相合。因此，古代中国人把音乐看作像天体一样的自然之物，于是就采用数学手段，像计算天文历数那样，寻找各自认为最合自然法则的律制。中国古代文献中自《汉书》(约 80)起就把律学和天文历数的计算合在同一个篇目(《律历志》)中加以记载。

二、十二律和"三分损益法"

古代中国人在乐音体系中发现十二律之后，曾给每一律起了一个名称，即:黄钟(c)、大吕(#c)、太簇(d)、夹钟(#d)、姑洗(e)、仲吕(#e)、蕤宾(#f)、林钟(g)、夷则(#g)、南吕(a)、无射(#a)、应钟(b)。这十二个律名最早被记载在约于公元前 5 世纪成书的《国语•周语》中，书中记录了公元前 522 年周代乐官州鸠答周景王问律的话，其中提到了十二律的律名。这一记载是可信的，因为 1978 年在湖北省随县出土过一套编钟，这是在公元前 433 年被埋入地下的遗物。这套编钟共 64 件，每钟可发二音(42 钟各发小三度音程，22 钟各发大三度音程)，音域达五个八度，中音区具十二半音，证明了《国语》所记载的十二律，在那一个时期里确实已经在音乐实践中得到了应用。

关于生律法的记载，最早见于春秋时代管仲(卒于前 645)所传的《管子》一书，此书的《地员》篇中说明了如何用"三分损益法"来生律。所谓"三分损益法"，就是先将发音体的长度三等分，"三分损一"，即舍去其三分之一，取其三分之二($1\times2/3=2/3$)，以生其上方的纯五度音;"三分益一"，即增其三分之一，成其三分之四($1\times4/3=4/3$)，以生其下方的纯四度音。《管子》设"宫"(do)的律数为 $3^4=81$，先"三分益一"，再"三分

损一”，生律四次，得五律：

$$3^4 = 81(\text{宫},do)$$
$$81(\text{三分益一})\times 4/3 = 108(\text{徵},sol)$$
$$108(\text{三分损一})\times 2/3 = 72(\text{商},re)$$
$$72(\text{三分益一})\times 4/3 = 96(\text{羽},la)$$
$$96(\text{三分损一})\times 2/3 = 64(\text{角},mi)$$

由于用“三分损益法”所生的五律已构成五声音阶，所以《管子》的律学计算只止于五律。但仅此五律的律数不符合十二律的需要，故《吕氏春秋》(前239)在《管子》生五律的基础上，继续用“三分损益法”再生七律，合为十二律：

谱例1



《吕氏春秋》虽然记载了如何用“三分损益法”生十二律，但没有像《管子》那样标明每一律的律数。因此，汉代刘安(前179—前122)主持编写的《淮南鸿烈》曾尝试用《管子》所定的81为黄钟(c)的律数(其生律法改用先“三分损一”生上方的纯五度音)，但发现在第五次生“应钟”(b)起就得不到整数的律数，所以又另立了 $3^{11}=177,147$ 为黄钟(c)的律数；这样，其所得的三分损益十二律数就全成整数。此外，司马迁(约前145—前89)的《史记·律书》在计算三分损益十二律时，采用了分数的形式。他设黄钟(C)的律数为1，则其他十一律的律数全是分数。

用“三分损益法”产生的律制在中国就称“三分损益律”。这种律制的基本原理是和古希腊的“毕达哥拉斯律”(Pythagorean intonation)相通的，所以有些学者也称中国的“三分损益律”为“毕达哥拉斯律”。但仔细比较，两者还是有区别的。

由于“三分损益律”采用“三分损一”和“三分益一”的生律方法，所以只造成了向上方纯五度、向下方纯四度的生律结果。“毕达哥拉斯律”以向

上方纯五度或向下方纯五度生律，因此，其“五度圈”中的十二律除了六律与“三分损益律”相同之外，其他六律是不相同的。请看下面表一的对照：

表一

三分损益律			毕达哥拉斯律		
十二律	律数	音分	十二律	律数	音分
黄钟 c	1	0	c	1	0
大吕#c	2048/2187	114	♭d	243/256	90
太簇 d	8/9	204	d	8/9	204
夹钟#d	16384/19683	318	♭e	27/32	294
姑洗 e	64/81	408	e	64/81	408
仲吕#e	131072/177147	522	f	3/4	498
蕤宾#f	512/729	612	♭g	729/1024	588
林钟 g	2/3	702	g	2/3	702
夷则#g	4096/6561	816	♭a	81/128	792
南吕 a	16/27	906	a	16/27	906
无射#a	32768/59049	1020	♭b	9/16	996
应钟 b	128/243	1110	b	128/243	1110

由上表中的比较可知，在“三分损益律”中的变化音都带升记号，“仲吕”律也只能是#e。“毕达哥拉斯律”因可以由 c 生下方纯五度的 F，转位后成 f，其他变化音由此都带降号(b)，故两者同样的七声音阶中，其第四度音就有#e 和 f 的区别。这就表明了“三分损益律”和“毕达哥拉斯律”之间不能划上等号。

三、京房 60 律和钱乐之 360 律

据《后汉书·律历志》(约 430)记载，汉代京房(前 77—前 37)发现了上古时期相传的“三分损益律”有缺陷，因此又用“三分损益法”继续生律，直至第六十律，故后世称之为“京房 60 律”。

在京房之前，三分损益十二律已经有了明确的律数，从各律的律数可以推定它们之间的音高关系，但这些律数转化为发音体的具体长度时，究竟以律管的长度为准则，还是以弦的振动长度为准则，这在当时并没有被明确。京房认为律数所代表的相对长度不适用于律管，而适用于弦。因此他造了一台形制如瑟的十三弦定律器，称为“准”，以作为他的律学实验工具。

京房发现了三分损益十二律中的“仲吕”(#e)再“三分益一”所生的律(#B,他定名“执始”)回不到黄钟(c)本律($177,147\times(2/3)^5\times(4/3)^7=174,762\ 2/3$),它们之间有差距($177,147-174,762\ 2/3=2,384\ 1/3$)。这个差距,我们今天称“最大音差”,其音程值为23.5音分(四舍五入作24音分)。在中国,这个音差当推是由京房首先发现的。

此外,在京房之前已经有《礼记·礼运》一书中提出的“五声、六律、十二管还相为宫”的理论,亦即在音乐实践中要求实现转调。但京房认为,单用三分损益十二律就不可能实现把十二律依次作为宫音(do)的转调。京房的这一发现也是正确的,因为三分损益十二律只可能包含五个相同结构的七声音阶。若以仲吕(#e)为宫音(do)组成音阶时,则其他十一律中无一律可用。

京房为了解决上述的两个问题,故又用“三分损益法”继续生至第六十律,并把这六十律的律度标记在他的十三弦“准”上。《后汉书·律历志》详细记载了“京房60律”每一律的律数以及由律数转化的具体长度。

“京房60律”中黄钟(C)的律数沿用《淮南鸿烈》所立的177,147,在第五十三次“三分损益”所得的一律(京房称之为“色育”),其律数为177,147×(2/3)22×(4/3)31=176,776 ,和黄钟律数仅相差371。这个音差,京房当时称作“一日”(意思说,这个音差就好比一年中差一天),我们今天称它为“京房音差”,其音程值为3.6音分。由“色育”继续“三分损益”生至第六十律的七音组成七声音阶,称“色育均”。它和最初由“黄钟”所生七音组成的“黄钟均”七声音阶,各个相对应的音之间都相差“一日”(3.6音分)。请看表二:

表二

黄钟均	黄 钟	太 簇	姑 洗	蕤 宾	林 钟	南 吕	应 钟
声 名	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫
今音名	c^1	d^1	e^1	$^\#f^1$	g^1	a^1	b^1
音 分	0	203.9	407.8	611.7	701.9	905.8	1109.8
色育均	色 育	未 知	南 授	南 事	谦 待	白 吕	分 乌
音 分	3.6	207.5	411.4	615.3	705.5	909.4	1113.4

据上表,京房认为在六十律中基本上可以实现“周而复始”的转调了。

京房发现了三分损益十二律的缺点，从而又把一个八度再细分为六十律，这在中国律学史上是一项创举。他的律学研究成果被他之后的学者们所继承。据《魏书》(555)记载，公元494年，北魏高闾曾奏本皇帝，建议推行京房的六十律和用他的十三弦"准"来调律；公元519年，北魏陈仲儒亦奏本皇帝，再次强调用京房的六十律"准"作为乐器调音的依据。他们的奏本都得到了当时皇帝的批准。但真正继承和发展了"京房60律"的是南朝的学者钱乐之。

据《隋书·律历志》(636)记载，南朝宋元嘉(424—453)时，钱乐之在"京房60律"的基础上，又继续用"三分损益法"生至360律，最终的一律称"安运"，其律数为 $177,147\times(2/3)^{150}\times(4/3)^{209}=88,479.14$，更接近于黄钟的高八度 $177,147\times1/2=88,573.5$，两者仅仅相差94.36。这个音差，钱乐之仍称之为"一日"，我们今天称"钱乐之音差"，其音程值为1.845音分。它比法国拉莫(Jean Philipe Rameau，1683－1764)在1726年发现的"小微音差"1.954音分还要小。至此，"钱乐之360律"已经把"三分损益法"还生黄钟本律的音差缩小到最小程度，而且在中国律学史上达到了把一个八度细分的最高程度。

此外，钱乐之把他的360律的每一律作为"一日"，故在三分损益十二律之间的"日数"依次为：黄钟(c)34、大吕(#c)27、太簇(d)34、夹钟(#d)27、姑洗(e)34、仲吕(#e)27、蕤宾(#f)27、林钟(g)34、夷则(#g)27、南吕(a)34、无射(#a)27、应钟(b)27至安运(c^1)。这就把三分损益十二律的十二个半音，从"日数"上分出大小，34天者为大半音，27天者为小半音。钱乐之把34或27律组成的一个半音称为"一部"，很显然，这十二部中有大有小，正合于我们今天对于古代的"三分损益律"存在大半音、小半音的理论分析，仅仅是表述方式上有所不同。对于这一点，过去似乎还没有引起学者们的注意。因此，钱乐之在律学史上的这一贡献也就被忽视了！

"钱乐之360律"在古代几乎被失传，幸好有其后将近一百年的律学家沈重(500—583)的追述，故得以在《隋书·律历志》中被记载了下来。

四、“新律”和“新法密率”

在钱乐之的同时代，律学研究又出现了新的学派。据《隋书·律历志》(636)记载，南朝宋时的何承天(370—447)不同意京房采用加律的方法来解决三分损益十二律不能还生黄钟和实现周而复始转调的问题，而主张在十二律内部加以调整，于是又创立了一种新的解决办法。经他调整的十二律后世称“新律”。

何承天“新律”的律数全部记载在《宋书·律历志》(488)中。从这十二律的律数来看，何承天首先计算了仲吕(#e)再“三分益一”所生之律的律数为：$177,147\times(2/3)^5\times(4/3)^7=174,762\ 2/3$，它与黄钟(c)的律数相差 $177,147-174,762(4/3)^7=2,384\ 1/3$，然后他把这个差数十二等分，递加在“三分损益法”每一次生出的律数上，则第十二次仲吕还生黄钟时正好补上不足的律数，2. 384 1/3 ，使还生黄钟的律数回到177,147。这样生律的结果，不仅解决了仲吕还生黄钟的问题，而且使调整后的十二律很接近我们今天所说的“十二平均律”。请看表三：

表三

律 名	“新律”计算法	音 分	与十二平均律音分差
黄钟 c	$177,147 \quad +0 \quad =177,147$	0	±0
林钟 g	$177,147\times\frac{2}{3} \quad +2,384\frac{1}{3}\times1/12=118,296\frac{25}{36}$	699. 04	-0. 96
太簇 d	$177,147\times\frac{2}{3}\times\frac{4}{3} \quad +2,384\frac{1}{3}\times2/12=157,861\frac{7}{18}$	199. 55	-0. 45
南吕 a	$177,147\times(\frac{2}{3})^2\times\frac{4}{3} \quad +2,384\frac{1}{3}\times3/12=105,572\frac{1}{12}$	896. 06	-3. 94
姑洗 e	$177,147\times(\frac{2}{3})^2\times(\frac{4}{3})^2 \quad +2,384\frac{1}{3}\times4/12=140,762\frac{7}{9}$	398. 02	-1. 98
应钟 b	$177,147\times(\frac{2}{3})^3\times(\frac{4}{3})^2 \quad +2,384\frac{1}{3}\times5/12=94,305\frac{17}{36}$	1091. 44	-8. 56
蕤宾#f	$177,147\times(\frac{2}{3})^3\times(\frac{4}{3})^3 \quad +2,384\frac{1}{3}\times6/12=125,608\frac{1}{6}$	595. 22	-4. 78
大吕#c	$177,147\times(\frac{2}{3})^3\times(\frac{4}{3})^4 \quad +2,384\frac{1}{3}\times7/12=167,276\frac{31}{36}$	99. 23	-0. 77
夷则#g	$177,147\times(\frac{2}{3})^4\times(\frac{4}{3})^4 \quad +2,384\frac{1}{3}\times8/12=112,181\frac{5}{9}$	790. 93	-9. 07
夹钟#d	$177,147\times(\frac{2}{3})^4\times(\frac{4}{3})^5 \quad +2,384\frac{1}{3}\times9/12=149,244\frac{1}{4}$	296. 73	-3. 27
无射#a	$177,147\times(\frac{2}{3})^5\times(\frac{4}{3})^5 \quad +2,384\frac{1}{3}\times10/12=100,290\frac{17}{18}$	984. 91	-15. 07
仲吕#e	$177,147\times(\frac{2}{3})^5\times(\frac{4}{3})^6 \quad +2,384\frac{1}{3}\times11/12=133,257\frac{23}{36}$	492. 87	-7. 13
黄钟 c	$177,147\times(\frac{2}{3})^6\times(\frac{4}{3})^7 \quad +2,384\frac{1}{3}\times12/12=177,147$	0	±0

类似何承天对三分损益十二律作内部调整的做法，尚有五代时的王朴(905—959)。据《旧五代史·乐志》(974)记载，公元959年，王朴在十三弦“准”上制定了可以转七个调的十二律，并规定“黄钟”律的八度音之弦长为“黄钟”的二分之一。但王朴和何承天一样，因基本的生律方法仍然是建立在“三分损益法”的基础之上的，因此就调不出完全合

于十二平均律的十二律来。

到了公元第16世纪的明代，科学家朱载堉(1536—1611)终于在总结前人律学研究成果的基础上，完成了十二平均律的数理计算，他称这种律制为“新法密率”。

朱载堉发现了三分损益十二律之所以不能还生“黄钟”本律和实现像天体运行那样“周而复始”的转调，是因为“三分损益法”用“三分损一”产生的五度音程太宽，用“三分益一”产生的四度音程太窄。于是在他的《律历融通》(1581)中首先公布了改变“三分损益法”的新方法：把“三分损一”(1×2/3=2/3) 的分母缩小，即把2/3变成500000000／750000000，然后调整成500000000／749153538。这样，原来的“三分益一”就成了1000000000／749153538。朱载堉用这两个数取代了“三分损一”和“三分益一”，并仍沿用“三分损益法”的生律顺序，取得了“仲吕”还生“黄钟”本律的结果。其所生的十二律，即今之十二平均律。在同书中朱载堉还公布了另一种反生法，即先由“黄钟”生上方的四度音“仲吕”，再由“仲吕”生下方五度音“无射”，如此往返生律，最后由“林钟”还生“黄钟”本律。其方法：生上方四度音时乘500,000,000／667,419,927；生下方五度音时乘1,000,000,000／667,419,927。这样生律的结果，其十二律也一样是十二平均律。

朱载堉在《律吕精义》(1596年作序)中又公布了另两种“新法密率”的生律方法：

(1)由“黄钟”(c)连续小二度生律至“黄钟”的高八度音“黄钟半律”(c^1)，每次乘500,000,000／529,731,547；

(2)由“黄钟半律”(c^1)连续小二度生律至“黄钟半律”的低八度音“黄钟”(c)，每次乘1,000,000,000／943,874,312。

朱载堉在同书中解释了上述四种生律方法的构成原理。他先设“黄钟”(c) 的律数为2(尺)，开平方得“蕤宾”($^\#f$)：$\sqrt[2]{2}$ = 1.41421356237309504880l689(尺)；然后再将“蕤宾”之数开平方，就得“南吕”(a)：$\sqrt[2]{1\times\sqrt[2]{2}}=\sqrt[4]{2}$=1.18920711500272106671 75(尺)；再用此“南吕”的律数开立方，就得“应钟”(b)的律数：$\sqrt[3]{1\times1\times\sqrt[4]{2}}=\sqrt[12]{2}$ = 1.059463094359295264561825(尺)。朱载堉得到了“应钟”的律数，已经求出“新法密率”十二律中一律的比值，因此，他指出欲求得高一律的律数，只要将低律的律数除以这个律的比值数即可得。如前“大吕”($^\#c$)：

“黄钟”(c)2 ÷1.059463094359295264561825 =“大吕”($^\#c$)

1.887748625363386993283826

朱载堉在《律吕精义》中详细地开列了用这种方法计算出来的十二律律数。为表示其精确起见,每一律的律数都长达二十五位数字(不足者小数点后补以0,如"南吕"后有两个0)。有了这些律数,当然可以派生出前述各种各样的十二平均律生律法来了。

朱载堉在完成十二平均律数学计算的同时,在《律学新说》(1584年作序)中又设计了一台以实验他"新法密率"的十二弦"准",他称之为"均准"。"准"上的十二弦代表十二律,在"准"的面板上,中间设有按十二平均律计算出来的标记,并以此和"三分损益律"的律度作比较。按照准面上的十二平均律标记,在"准"上可以调出十二平均律的定弦来。

这里,对朱载堉发明十二平均律的年代尚需作补充说明:朱载堉为《律历融通》一书作序的日期是公元1581年2月6日。这表明在这个日期之前朱载堉已经完成了十二平均律的数学计算。但他在此书中未详列计算公式,仅在书中写道:"其详则见诸《律吕精义》云"。由此可见,《律吕精义》完成于《律历融通》之前。因为在公元1595年旧历8月朝廷向朱载堉征诏律书,故朱载堉就将已经完成的《律吕精义》作了修订,才于公元1596年1月29日作序。因此,朱载堉发明十二平均律的时间,应该算为公元1581年2月6日之前。

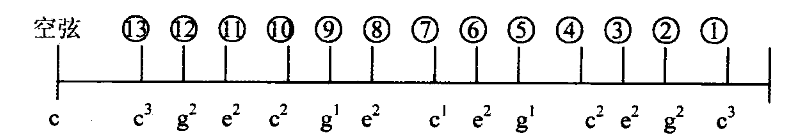
五、琴律和《十则》

从《管子》的"三分损益法"到朱载堉的"新法密率"主要采用数理方法来制订理想的律制,但中国古代也存在着由音乐实践本身所产生的律制,这便是"琴律"。

"琴律"就是古琴音乐所用的律制。古琴,又名"七弦琴",在中国古代又称"琴"。它是中国最古老的拨弦乐器之一。古琴在乐器构造上具七弦十三徽的形制,这在汉魏时期(前206—公元265)已经确立。湖南省长沙马王堆三号墓出土的汉初古琴有七弦,在枚乘(卒于前140)的《七发赋》和嵇康(224—263)的《琴赋》中都提到古琴上有徽。现存最早的古琴文字谱《碣石调·幽兰》系梁朝丘明(494—590)所传,谱中七弦十三徽都用到,证明那时的古琴和现在的古琴在形制上已完全一致了。

古琴上的十三徽是按照在琴弦上能奏出泛音(overtone)的位置而

确定的。它们自古以来被作为在琴上调弦和取音的依据。这十三徽的次序，按中国古代的习惯是自右而左排列的。一条弦在十三徽上所发出的泛音，正好构成了大三和弦的音响结构：

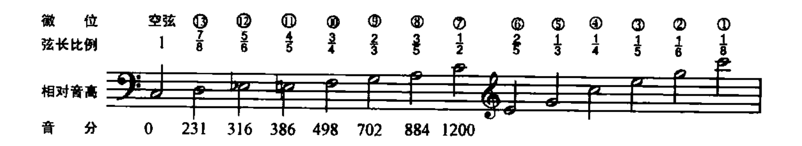


古琴十三徽所构成的音响结构为古琴音乐采用纯律（just intonation）音阶创造了条件，我们从早期的古琴谱（如《碣石调·幽兰》、《广陵散》等）来看，那时的古琴音乐确实是采用了纯律音阶，因此，对于琴律的研究也被中国古代的律学家们所注意。

从中国古代文献记载来看，《魏书·乐志》(555) 中所载北魏陈仲儒于公元 519 年写的奏本中，已经把古琴五调的调弦法和“准”上的调律相提并论，但具体的调弦方法却没有记录，故还无从查考。到了宋代(960—1279)，琴律已成为专门研究的对象了。在崔遵度(953—1020)的《琴笺》和沈括(1031—1095)的《梦溪笔谈》及其续篇《补笔谈》中，他们都注意到了古琴上发出的泛音，称古琴上的十三徽为“自然之节”，认为不论各种长短粗细的琴弦，都具有这种“自然之节”，在“节”上都能发出泛音，如果人为地改变这种“自然之节”的位置，就违反了自然规律，在琴弦上就奏不出泛音来。

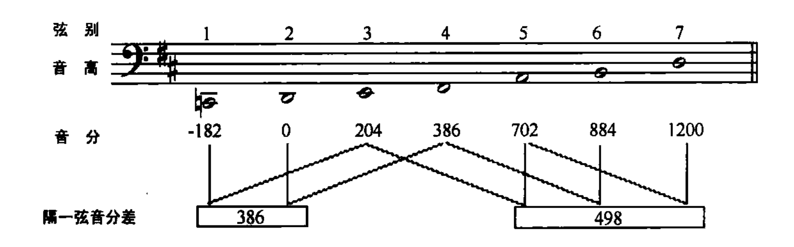
崔遵度、沈括的“自然之节”学说，直接导出了朱熹(1130—1200)的《琴律说》，在理论上明确地将琴律纳入律学研究范畴。《琴律说》概要地提到了自古相传琴工在古琴上确定徽位的方法，即所谓“四折取中为法”。据后来朱载堉的解释，这种方法就是把相当于琴弦振动长度的一条纸，依次折成二等分至八等分（似无七等分），取其“节”为徽的位置。据此，我们就可以知道十三徽之间的弦长比例和相对音高：

谱例 2



《琴律说》还探讨了按照徽位产生的古琴定弦法以及各条弦在徽位上所构成的纯律五声音阶音位。其五声音阶定弦的标准，以第一弦空弦为徵(sol)，第十三徽徽左为羽(la)，第十徽为宫(do)，第九徽为商(re)，第八徽为角(mi)。这样定弦的结果就产生了纯律的五声音阶空弦音，仅其中的"第十三徽徽左"的具体长度不明确，没有确切的数的规定。因此，与朱熹同时代的作曲家姜白石(约1155—约1221)对当时的古琴调弦法作了改进，创立了一种更为精密的纯律音阶调弦法，他称作"侧商调调弦法"。这一调弦法的调律依据是古琴上的第十一徽(4/5)和第十徽(3/4)，要求在琴上的七条弦，每隔一弦不是和第十一徽按音就是和第十徽按音成同度，亦即每隔一弦不是纯律大三度(386音分)就是纯律四度(498音分)，故就构成了精确的纯律五声音阶定弦：

谱例3

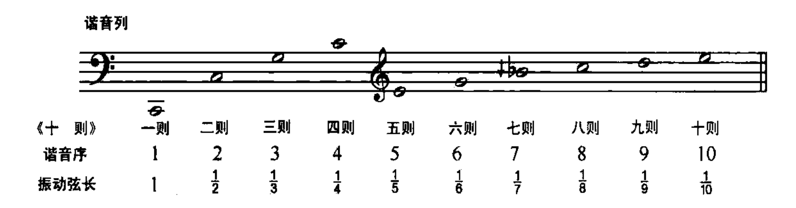


古琴采用纯律五声音阶定弦，再按照合于纯律的徽位取音，就决定了古琴音乐的纯律性质。姜白石在制订了"侧商调调弦法"之后，还专门为实践这一纯律调弦法而创作了琴曲《侧商调·古怨》，在这首琴曲中还包含了纯律音阶的转调。

中国古代的琴工从琴弦上发现了泛音，从而在古琴上设立十三徽，这只是对于泛音的一种自然认识。崔遵度在《琴笺》中提出"自然之节"学说时，已经从理论上认识到了"谐音列"(Harmonic series)的存在。他认为一条琴弦上的泛音，最容易听到的有十三个，但实际上有二十三个，故可设二十三徽。可惜他在《琴笺》中没有作更详细的论述。至南宋时，琴家徐理于公元1268年写成的《琴统》一书，对谐音列作了具体的说明。此书中专设了《十则》一章，作者指出："琴有十则，节四十五，同者十有四，得位者三十有一"。这就是说，在一条琴弦上略去重叠的"节"不计在内，可以在三十一个节上发出泛音。于是作者沿着"自然之节"的学

说分"十则"作具体解释。其第一则采用朱熹《琴律说》所定之全弦振动长度为四尺五寸；第二则将此弦长等分成二段生一个"节"；第三则等分成三段生二个"节"；依次类推，至第十则将全弦长等分成十段生九个"节"。在每一则中都详细说明了每一段的尺寸和各个"节"在琴上的位置。对照《十则》，我们可以知道，古琴十三徽只用了谐音列中的第二至第八谐音(缺第七谐音)；崔遵度《琴笺》指出琴弦上有二十三个节，则发现了谐音列中自第二至第九谐音；徐理《琴统·十则》发现了谐音列中自第一至第十的全部谐音：

谱例 4



从中国古代琴工发现琴弦上的十三泛音，到《琴笺》、《琴统·十则》发现了更完善的谐音列，并在理论上加以系统的总结，这是中国古代琴家对琴律研究的结果，也是自然科学技术史上的一件重要史实。对于这一史实，我想是应该充分加以注意的，因为它不是发生在科学发展的近代社会，而是发生在距今七百多年之前的中国古代社会里。

从中国古代文献记载来看，古琴音乐的律制在公元第 17 世纪时有了明显的变化。由于受古代传统的"三分损益法"理论的影响，沈括的《梦溪笔谈》、朱熹的《琴律说》都尝试在古琴上调出"三分损益律"的五声音阶定弦。因为古琴上的第九徽位置处于全弦长的 2/3，空弦的"三分损一"，正好是第九徽的按音；第十徽位置处于全弦长的 3/4，以第十徽按音为基准，空弦音正好是它的"三分益一"。所以，利用这两个徽位，也可以调出"三分损益律"的五声音阶定弦。陈敏子《琴律发微》(1320)按朱熹《琴律说》所订的四尺五寸弦长(振动部分)，计算了"三分损益律"音位与琴徽之差距。空弦为宫音(do)，商音(re)在"十三徽外约六分七厘"，角音(mi)在"十一徽上约四分五厘"，徵音(sol)在"正九徽"，羽音(la)在"八徽上约四分五厘"。这一计算是相当正确的。陈敏子又提出按上述一条弦上的音位来定琴上的七弦音高。以后，明代汪芝的《西麓堂琴统》(1549)、朱载堉的《律学新说》(1584)等亦都提倡古琴用"三分

损益律”的调弦法。但从公元 17 世纪中叶之前的所有古琴谱来看，它们都仍然采用纯律音阶形式的记谱法。自从徐上瀛编的《大还阁琴谱》(1673) 首创“徽分”形式的记谱法之后，其后出版的琴谱均加以仿照，古琴音乐才被全面地纳入“三分损益律”的轨道。

所谓“徽分”，就是将两徽间的长度十等分，每一分即一个“徽分”。有了“徽分”，古琴上除十三徽外，在每两徽间又都有了九个明确的音位。“三分损益律”音阶和琴徽不合的音位，就可以用“徽分”来标记。如空弦音的上方大三度音，纯律音阶按在第十一徽(4/5)，“三分损益律”音阶则按在“十徽八分”(64/81)，后者比前者高一个“普通音差”(64/81÷4/5=80/81, 22 音分)。空弦音的上方大六度音亦如此，纯律音阶按在第八徽(3/5)，“三分损益律”音阶按在“七徽九分”(16/27)，后者亦比前者高一个“普通音差”(16/27÷3/5=80/81)。

综上所述，中国的琴律，实际上包含了纯律和“三分损益律”两种律制。两者的主要区别在于：纯律的生律法(即调弦法)利用古琴上的第十一徽(4/5)和第十徽(3/4)；记谱法除记录徽位音外，只用相邻两徽名记录徽间的音位（如“七八”表示在第七徽和第八徽之间选择适当的音位)。“三分损益律”的生律法利用古琴上的第九徽 (2/3) 和第十徽 (3/4)；记谱法除记录徽位音外，采用“徽分”形式来记录徽间的音位。

中国的琴律尚有以下的特点：

(1) 利用古琴上的第十一、十、九、八、七徽，可以直接取得纯律音阶空弦音上方的大三度、纯四度、纯五度、大六度和八度音，在生律方法上比较简便。

(2) 古琴上有七条弦，琴面上无品位，故采用纯律定弦后演奏转调乐曲也比较方便。

(3) 琴律中的“三分损益律”与传统的《管子》法“三分损益律”稍有不同，因琴上有第十徽(3/4)，“黄钟”(c)可直接生“仲吕”(f)，此“仲吕”是 498 音分的 f，而不是《管子》法 522 音分的 $^{\#}e$。所以，琴律中的“仲吕”(f)，不论用“三分损一”(3/4×2/3=1/2)或“三分益一”(3/4×4/3＝1)，都可以回到黄钟本律。

(4) 琴律中并不局限于《管子》法只能生上方纯五度音或下方纯四度音的生律方式，既可以利用第十徽生上方纯四度音或下方纯五度音，又可以利用第十二徽(5/6)生上方的纯律小三度音或下方的纯律大六度音，也可以利用第十一徽(4/5)生上方的纯律大三度音或下方的小六

度音等等。

六、笛律和“异径管律”

中国古代的律学，基本上都是以弦长作为计算依据，故诸律制的律数，一般都适用于弦律。律管的用途在于定标准音，在标准音确定之后，再用弦律计算，据弦律来定其他律管的音高。但中国古代文献中也有古代学者作管律研究的记载。

据《晋书•律历志》(约 630)，晋代荀勖(卒于 289)曾制“十二笛律”。十二笛的管长严格按“三分损益法”计算，定“黄钟”(c)为九寸，“黄钟”笛之长为四个“姑洗”(e)之长($[9寸\times(2/3)^2\times(4/3)^2]\times4=28\ 4/9$寸)，称“四角之长”，其他十一笛亦如此。但在笛上开六孔(一笛吹七音)时，荀勖发现，“黄钟”笛上的宫音(do)孔，不是距吹口为 18 寸，而是“黄钟”(9 寸)和“姑洗”(7 1/9 寸)之和(16 1/9 寸)。这说明荀勖已经发现了管身的长度不等于管内空气柱振动的长度，因此要作“管口校正”，其校正数即“黄钟”和“姑洗”两律律数之差。他以这一原则制作了十二笛。但荀勖在开笛孔时用古琴作为辅助工具，因此，他的笛律仍然是建立在弦律基础之上的。

明代朱载堉在发明“新法密率”的同时，在《律吕精义》一书中又提出了合于十二平均律的“异径管律”，以解决“管口校正”的问题。朱载堉从弦律研究中发现，弦上的不同音高变化，除了弦的长度不同之外，同样长度和松紧度的弦，若粗细不同，其所发出的音高亦不同。因此他认为管律除了注意管身长度之外，还必须注意管身的内径和外径。朱载堉对“新法密率”的管律提出了两种最基本的生律方法：

(1)律管由低到高按半音关系递进时，以($\sqrt[12]{2}=1.059463094$)为除数，每次以低律之长除以$\sqrt[12]{2}$，即得高半音的律管长度；

(2)律管的内径、外径，以($\sqrt[24]{2}=1.029302236$)为除数，每次以低律之内径和外径之长除以$\sqrt[24]{2}$，即得高半音律管的内径和外径之长。

朱载堉以二尺之长的律管作起点(内径作 2 尺÷40=0.05 尺，外径作$\sqrt{(2尺\div40)^2\times2}=0.070771067$尺)，计算了三组共三十六根律管的长度、内径、外径等各种数值。实际上他只是在“新法密率”弦律的

基础上，用$\sqrt[24]{2}$作为律管内径、外径的公比数，构成了三十六根律管之间的等比数列，以此来解决“新法密率”管律中的“管口校正”问题。

七、结束语

中国古代的律学研究，走了大约两千多年的路程，在中国古代文献中留下了它的轨迹。在这个过程中，虽然由于出现了古琴这一乐器，导出了对于自然律的研究，发现了谐音列；也由于对律管的应用，导致对于“管口校正”的研究。但从中国古代律学的总体来看，其研究的中心内容，是由于受到天体“周而复始”运动的启发，从而要求解决上古时期提出的三分损益十二律不能回归本律和不能“周而复始”旋宫转调的问题。至公元16世纪末叶，明代朱载堉发明了“新法密率”，终于圆满地解决了上述遗留问题。

朱载堉发明的“新法密率”，在当时的中国并未得到推广，因而对当时的音乐生活没有产生影响。从历史的角度来说，朱载堉仅仅提出了一种十二平均律的理想和具体的实施方案。幸好经欧洲学者们的努力，朱载堉的十二平均律理想，终于借助于键盘乐器而得以在当今世界范围内实现，连中国也从西方引进了这种原本为本国学者早已发明了的律制，现在也已广泛应用。

在上一个世纪里，英国音乐学家埃利斯（A. Ellis，1814—1890）在比较诸民族的音阶时，首创了音分制。这种把一个八度分成1200音分的制度，是根植于十二平均律基础之上的，就好比钱乐之把“京房60律”发展成360律一样，埃利斯把十二平均律发展成1200律，从而可以用这种音分制来量度各种各样的律制。

然而我们知道，欧洲的传统音乐基本理论和五线谱记谱法，是建立在“毕达哥拉斯律”的“五度圈”基础之上的。这个“五度圈”，也像中国的“三分损益法”那样，在理论上来说是无穷尽的转动，永远不会“周而复始”。这样的音乐基本理论在音名、音程、调号等方面实际上是不适用于表达平均律理论的。为此，当今音乐学者面临的一个任务，就是如何协调或解决传统音乐基本理论和新兴的十二平均律理论之间所存在的矛盾。

现在，十二平均律的音分制已经被国际音乐学界普遍接受。用音分

制来描述各种律制的音阶，其误差度达到了人类听觉已不能分辨的1音分以下，因此，十二平均律及其音分制实际上已经取得了主宰音乐基本理论和改善目前无精确定量的五线谱记谱法的资格，按"五度圈"建立的音乐基本理论和五线谱记谱法，应该退居于从属的地位。根据中国古代律学研究的历史经验，以十二平均律理论取代"五度圈"理论的地位，这也是一种必然的趋势。因此，我们音乐学者应该为完善十二平均律理论体系而作出更大的贡献，让我们为此而共同努力吧！

——本文系作者应邀参加澳大利亚音乐学会第十一届年会作专题演讲的中文稿，原载《中国音乐》，1987年第2期；Michael Sawer、Coralie Rockwell英译稿载[澳大利亚] MUSICOLOGY AUSTRALIA (1988—1989) 卷 11-12 第44—64页。

燕乐二十八调再论

陈应时

关于燕乐二十八调，笔者在《“变”和“闰”是“清角”和“清羽”吗？——对王光祈“燕调”理论的质疑》一文[①]中，曾将沈括《梦溪笔谈》用工尺谱字记录的燕乐二十八调各调的“用声”，在赵如兰[②]、杨荫浏[③]译成五线谱的基础上又重新作了翻译[④]，后用于缪天瑞主编《音乐百科词典》“燕乐”词目的释文[⑤]中。后来又在《唐宋燕乐角调考释》一文中，将两种不同的燕乐二十八调分类组合分别设计了两张表格[⑥]，但这一谱二表发表至今已有二十多年，似乎并未引起燕乐调研究者们的注意。而笔者认为，迄今在燕乐调研究中仍旧存在着唐代的燕乐调和辽代的大乐调是不是“七宫四调”以及“变”和“闰”释名问题的争议，主要是由于对古代文献记载中燕乐二十八调的分类组合方式缺乏全面的认识。为此，本文在前二文的基础上，着重通过对古代文献记载中燕乐二十八调的分类组合方式再次进行分析，希望有助于解决目前在燕乐调研究中产生的分歧。

一、燕乐调中的“均系”分类组合

笔者曾在《一种体系　两个系统》[⑦]一文中提出：我国的宫调体系，自两千多年前的周代起，就逐步形成了“宫音”和“调声”两个系统（简称“宫系”和“调系”）。在其发展程中又形成了与之相匹配“旋宫”和“犯

调”、“顺旋”和“逆旋”、“之调”和“为调”等宫调理论。“宫系”的特点是着眼于以“宫音”为代表的“均”(今称“调高”),故称“宫音系统”(或称“均宫系统”,简称“均系”,本文取这一称谓);“调系”的特点是着眼于以“结声”为代表的“声”(今称“调式主音”),故称“调声系统”。唐、辽、宋时代不同分类组合的燕乐二十八调,正好是我国传统宫调体系中存在两个系统的具体体现。本节先谈属于“均系”的燕乐调名。

迄今所知,最早按“均系”分类组合的燕乐调,当属王溥《唐会要》所录的唐“天宝十三载(公元 754 年)七月十日,太乐署供奉曲名,及改诸乐名”的十四调,现抄录如下:

太簇宫,时号沙陁调:(D/d)《龟兹佛曲》……

太簇商,时号大食调:(D/e)《破阵乐》……

太簇羽,时号般涉调:(D/b)《太和万寿乐》……

太簇角,(D-A/#c)《大同乐》……

林钟宫,时号道调:(G/g)《道曲》……

林钟商,时号小食调:(G/a)《天地大宝》……

林钟羽,时号平调:(G/e)《火凤》……

林钟角调,(G-D/#f)《红蓝花》……

黄钟宫,(C/c)《封山乐》……

黄钟商,时号越调:(C/d)《破阵乐》……

黄钟羽,时号黄钟调:(C/a)《火凤》……

中吕商,时号双调:(F/g)《破阵乐》……

南吕商,时号水调:(A/b)《破阵乐》……

金风调,《苏莫遮》……[⑧]

在这十四调中,前十三调(时号调为十一个)因有律名加声名的“之调”[⑨]均调名[⑩],故各调的调高、调式记录得非常明确[⑪],只有最后的“金风调”因没有旁注的均调名,故不知其调高、调式。注明调高、调式的虽然只有十三调,但已显出了它们是燕乐二十八调的雏形或说是框架。就此十三调调名来看,我们可以知道当时采用的是按“均系”分类的燕乐调。在其一共分五均列出的燕乐调中,太簇均、林钟均为完全的宫、商、羽、角四调一组,余中吕、南吕、黄钟三均有一个或三个燕乐调。这可说是燕乐调最早的分类法。

其后,在宋仁宗《景祐乐髓新经》的八十四调中,已经完全包含了其时按“均系”分类的燕乐二十八调[⑫]。其“七宫”用了“之调”的均调名,“七

商”、“七角”、“七羽”用了“为调”[13]的声调名[14]，故就不难推知唐“天宝”十三调之外的十五个燕乐调的调高和调式。现将宋仁宗《景祐乐髓新经》八十四调中的燕乐二十八调摘录如下（表中粗黑体的调名是《景祐乐髓新经》和唐“天宝”十三调相同的调名，同调异名者另用括号括出，括号中粗黑体为“天宝”调名）：

表一 《唐会要》、《景祐乐髓新经》燕乐二十八调表

黄钟之宫（太簇宫） 正宫调 D/d	太簇商 大石调 D/e	姑洗角（林钟角调） 小石角 D/ #f	南吕羽（太簇羽） 般涉调 D/b
大吕之宫 高　宫 ♭E/♭e	夹钟商 高大石 ♭E/f	仲吕角	无射羽 高般涉 ♭E/c
太簇之宫	姑洗商	蕤宾角 歇指角 E/#g	应钟羽
夹钟之宫 中吕宫 F/f	仲吕商（中吕商） 双调 F/g	林钟角 林钟角 F/a	黄钟羽 中吕调 F/d
仲吕之宫（林钟宫） 道调 宫 G/g	林钟商 小石调 G/a	南吕角 越角 G/b	太簇羽（林钟羽） 平调 G/e
林钟之宫 南吕宫 A/a	南吕商 歇指调 A/b （水调）	应钟角（太簇角） 大石角 A/#c	姑洗羽 高平调 A/#f
夷则之宫 仙吕宫 ♭B/♭b	无射商 林钟商 ♭B/c	黄钟角 高大石角 ♭B/d	仲吕羽 仙吕调 ♭B/g
无射之宫（黄钟宫） 黄钟宫 C/c	黄钟商 越调 C/d	太簇角 双角 C/e	林钟羽（黄钟羽） 黄钟调羽 C/a

这里需要说明一下，因为宋代的黄钟比唐代的黄钟高两律，故形成于唐代的燕乐调名在和宋代用均调名或声调名相对应时各有二律之差。如上表中燕乐调名“黄钟宫”成了宋律的“无射之宫”；“正宫”成了宋律的“黄钟之宫”(其他调类推)。又因“之调”、“为调”缘故，燕乐调名“越调”按唐律“之调”作“黄钟之商”，而按宋律“为调”作“黄钟为商”，省去调名中的“之”字、“为”字，却又成了一样的“黄钟商”(表中的“太簇商”、“仲吕商”、“南吕商”亦是如此)，故在读这类调名时要特别留意。此外，本文除说明者外，仍以燕乐调名的黄钟为唐代的黄钟，设其律高为 C。若译宋代黄钟为 C 时另作说明。类似“黄钟商”这样的调名，本文亦会在调名前附注“之调”或“为调”加以说明。

在宋仁宗《景祐乐髓新经》之后，沈括《梦溪笔谈·补笔谈》“今燕乐二十八调，用声各别”一节中，把当时正在应用的燕乐二十八调每一调所用的音阶，都用工尺谱字记录了下来。其曰：

今燕乐二十八调，用声各别。正宫、大石调、般涉调皆用九声，高五、六、高凡、高工、尺、勾（所引版本误作“上”，现改正——陈注）、高一、高四、合；大石角同此，加下五，共十声。中吕宫、双调、中吕调皆用九声，紧五、下凡、高工、尺、上。下一、高四（所引版本误作“下四”，现改正——陈注）、六、合；双角同此，加高一，共十声。高宫、高大石调、高般涉皆用九声，下五、下凡、下工（所引版本漏一“下”字，现补正——陈注）、尺、上、下一、下四、六、合；高大石角同此，加高四，共十声。道调宫、小石调、正平调皆用九声，高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合；小石角加勾（所引版本作“句”——陈注）字，共十声。南吕宫、歇指调、南吕调皆用七声，下五、高凡、高工、尺、高一、高四、勾（所引版本作“句”——陈注）；歇指角加下工，共八声。仙吕宫、林钟商、仙吕调皆用九声，紧五、下凡、下工（所引版本漏一“下”字，现补正——陈注）、尺、上。下一、高四、六、合；林钟角加高工，共十声。黄钟宫、越调、黄钟羽皆用九声：高五、下凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合；越角加高凡，共十声。外则为犯。燕乐七宫：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。七商：越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商。七角：越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、林钟角。七羽：中吕调、南吕调（又名高平调——原注）、仙吕调、黄钟羽（又名大吕[所引版本误作“石”字，现改正——陈注]调——原注）、般涉调、高般涉、正平调。[15]

前曾提及，沈括的这段“今燕乐二十八调用声”，笔者曾在《“变”和“闰”是“清角”和“清羽”吗?——对王光祈“燕调”理论的质疑》一文中已将其中的工尺谱字译成五线谱，后又在《音乐百科词典》的“燕乐”词目中用过此表。但两次发表的译谱都有误[16]，故借本文予以更正并将改正后的沈括“今燕乐二十八调用声”译谱再次抄录如下（表中仍保持当时按沈括将工尺谱字“合、六”为宋律“黄钟”= C 翻译，故燕乐调“黄钟宫”按宋律译成了 ♭B/♭b 调，“太簇[正]宫”译成了 C/c 调，余类推。这样，在谱面上译谱的各调调高比燕调名所用的唐律调高都低了大二度，请注意）：

表二 沈括《补笔谈》"今燕乐二十八调用声"表

七宫	七商	七羽	七角
正宫	大石调	般涉调	大石角
高宫	高大石调	高般涉调	高大石角
中吕宫	双调	中吕调	双角
道调（宫）	小石调	正平调	小石角
南吕宫	歇指调	南吕调（高平调）	歇指角
仙吕宫	林钟商	仙吕调	林钟角
黄钟宫	越调	黄钟调	越角

沈括之后，蔡元定《燕乐》[17]、张炎《词源》[18]所记录的燕乐二十八调，也都是按"均系"分类的二十八调。为便于比较，现将上述五种文献按"均系"分类的燕乐调合成一表如下：

表三 按"均系"分类燕乐二十八调表

出处	七宫	七商	七羽	七（闰）角
唐会要	沙陁调 D/d	大食调 D/e	般涉调 D/b	太簇角 A/♯c
乐髓新经	正宫调 D/d	大石调 D/e	般涉调 D/b	大石角[19] A/♯c
补笔谈	正宫 D/d	大石调 D/e	般涉调 D/b	大石角 A/♯c
燕乐	正宫 D/d	大食调 D/e	般涉调 D/b	大食角 A/♯c
词源	正黄钟宫 D/d	大石调 D/e	般涉调 D/b	大石角 A/♯c
唐会要				
乐髓新经	高宫 ♭E/♭e	高大石 ♭E/f	高般涉 ♭E/c	高大石角 ♭B/d
补笔谈	高宫 ♭E/♭e	高大石 ♭E/f	高般涉调 ♭E/c	高大石角 ♭B/d
燕乐	高宫 ♭E/♭e	高大食调 ♭E/f	高般涉调 ♭E/c	高大食角 ♭B/d
词源	高宫 ♭E/♭e	高大石调 ♭E/f	高般涉调 ♭E/c	高大石角 ♭B/d
唐会要		双调 F/g		
乐髓新经	中吕宫 F/f	双调 F/g	中吕调 F/d	双角 C/e
补笔谈	中吕宫 F/f	双调 F/g	中吕调 F/d	双角 C/e
燕乐	中吕宫 F/f	双调 F/g	中吕调 F/d	双角 C/e
词源	中吕宫 F/f	双调 F/g	中吕调 F/d	双角 C/e
唐会要	道调 G/g	小食调 G/a	平调 G/e	林钟角调 D/♯f
乐髓新经	道调宫 G/g	小石调 G/a	平调 G/e	小石角 D/♯f
补笔谈	道调宫 G/g	小石调 G/a	正平调 G/e	小石角 D/♯f
燕乐	道宫 G/g	小食调 G/a	正平调 G/e	小食角 D/♯f
词源	道宫 G/g	小石调 G/a	正平调 G/e	小石角 D/♯f
唐会要		水调 A/b		
乐髓新经	南吕宫 A/a	歇指调 A/b	高平调 A/♯f	歇指角 E/♯g
补笔谈	南吕宫 A/a	歇指调 A/b	南吕调 A/♯f	歇指角 E/♯g
燕乐	南吕宫 A/a	歇指调 A/b	南吕调 A/♯f	歇指角 E/♯g
词源	南吕宫 A/a	歇指调 A/b	高平调 A/♯f	歇指角 E/♯g
唐会要				
乐髓新经	仙吕宫 ♭B/♭b	林钟商 ♭B/c	仙吕调 ♭B/g	林钟角 F/a
补笔谈	仙吕宫 ♭B/♭b	林钟商 ♭B/c	仙吕调 ♭B/g	林钟角 F/a
燕乐	仙吕宫 ♭B/♭b	商调 ♭B/c	仙吕调 ♭B/g	商角 F/a
词源	仙吕宫 ♭B/♭b	商调 ♭B/c	仙吕调 ♭B/g	商角 F/a
唐会要	黄钟宫 C/c	越调 C/d	黄钟调 C/a	
乐髓新经	黄钟宫 C/c	越调 C/d	黄钟羽 C/a	越角 G/b
补笔谈	黄钟宫 C/c	越调 C/d	黄钟羽 C/a	越角 G/b
燕乐	黄钟宫 C/c	越调 C/d	黄钟调 C/a	越角 G/b
词源	黄钟宫 C/c	越调 C/d	羽调 C/a	越角 G/b

在上表同类的燕乐调排列中，在乐调组合方式和先后次序上并不完全相同。宋仁宗《景祐乐髓新经》、沈括《补笔谈》、张炎《词源》均和王溥《唐会要》一样，以四调为一组，分七次先后叙述（在表三中为横读）。而蔡元定《燕乐》所录燕乐调则以七调为一组，分四次先后叙述（在表三

中为竖读)，并在每一组燕乐调名之前，加用“宫声七调”、“商声七调”、“羽声七调”、“角声七调”分组标题。但这种调名组合上的差异，不影响“均系”、“调系”的大分类，仅仅是组合的调数和先后排列次序的次数不同而已。

二、燕乐调中的“调系”分类组合

完整的燕乐二十八调记载，出现在唐“天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名，及改诸乐名”的十四调之后。据岸边成雄考证：“唐末协律郎徐景安的《新纂乐书》(一名《历代乐议》)，提供了二十八调最早的完整资料。本书为宋代经籍目录所著录，《玉海》、《宋史·乐志》、陈旸《乐书》所引用，但早在明代已亡佚。徐景安的生卒年及本书著作年代全不明，从内容上看，则本书确为唐末的书，可以认为比《乐府杂录》(昭宗朝889—904时)早。……参考比较陈旸《乐书》、《玉海》等，即可明了它们是徐景安的《乐书》‘雅俗二部第五’一章的一部分”。[20]按岸边成雄的考证，将陈旸《乐书》中所引徐景安《乐书》所录的二十八调的记载抄录如下：

俗乐之调，有七宫、七商、七角、七羽，合二十八调而无徵调也。故正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫，是谓七宫。越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商，是谓七商。越角、大石角、高大石角、双调角、小石角[21]、歇指角、林钟角，是谓七角。中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽[22]、般涉调、高般涉调，是谓七羽。[23]

在徐景安《乐书》之后，唐人段安节的《乐府杂录》中作了与之基本相同的燕乐二十八调记载，更具特色的是，以七调为一组的同时，又在四组七调每调之前加用“第一运”至“第七运”的调名定位编码。现将原文抄录如下：

太宗朝，三百般乐器内挑丝、竹为胡部，用宫、商、角、羽并分平、上、去、入四声。其徵音有其声，无其调。

平声羽七调：第一运中吕调，第二运正平调，第三运高平调，第四运仙吕调，第五运黄钟调，第六运般涉调，第七运高般涉调。

上声角七调：第一运越角调，第二运大石角调，第三运高大石角调，第四运双角调，第五运小石角调——亦名正角调，第六运歇指角调，第

七运林钟角调。

去声宫七调：第一运正宫调，第二运高宫调，第三运中吕宫，第四运道调宫，第五运南吕宫，第六运仙吕宫，第七运黄钟宫。

入声商七调：第一运越调，第二运大石调，第三运高大石调，第四运双调，第五运小石调，第六运歇指调，第七运林钟商调。[24]

在段安节《乐府杂录》之后，又有欧阳修等撰《新唐书·礼乐志》[25]和脱脱等撰《辽史·乐志》[26]都是类似于徐景安《乐书》、段安节《乐府杂录》按“七宫”、“七商”、“七角”、“七羽”分组的燕乐二十八调记录，但这四种记录，不用说没有像沈括《补笔谈》“今燕乐二十八调用声”那样记出各调的调式音阶，就连王溥《唐会要》、宋仁宗《景祐乐髓新经》那样用律名加声名组成的调名都没有。幸好尚有与上述四种属同一类型的沈括《梦溪笔谈·补笔谈》[27]和陈元靓编《事林广记》[28]的燕乐二十八调记录。前者用了宋律的“为调”声调名，记录了燕乐二十八调每一调沈括所说的“杀声”（古代又称“煞声”、“结声”、“住字”、“毕曲”，与今之所谓“调式主音”同义）。后者用俗字谱记录了燕乐二十八调每一调的音阶。现将沈括所述的原文抄录如下（引文中的粗黑体字，为燕乐二十八调调名）：

十二律配燕乐二十八调，除无徵音外，凡杀声黄钟宫，今为正宫，用“六”字；黄钟商，今为越调，用“六”字；黄钟角，今为林钟角，用“尺”字；黄钟羽，今为中吕调，用“六”字。大吕宫，今为高宫，用“四”字；大吕商、大吕羽、太簇宫，今燕乐皆无；太簇商，今为大石调，用“四”字；太簇角，今为越角，用“工”字；太簇羽，今为正平调，用“四”字。夹钟宫，今为中吕宫，用“一”字；夹钟商，今为高大石调，用“一”字；夹钟角、夹钟羽、姑洗宫（所引版本漏此“宫”字，现补正——陈注）、商，今燕乐皆无；姑洗角，今为大石角，用“凡”字；姑洗羽，今为高平调，用“一”字。中吕宫，今为道调宫，用“上”字；中吕商，今为双调，用“上”字；中吕角，今为高大石角，用“六”字；中吕羽，今为仙吕调，用“上”字。蕤宾宫、商、羽、角，今燕乐皆无；林钟宫，今为南吕宫，用“尺”字；林钟商，今为小石调，用“尺”字；林钟角，今为双角，用“四”字；林钟羽，今为大吕调（即黄钟羽——陈注），用“尺”字。夷则宫，今为仙吕宫，用“工”字；夷则商、角、羽、南吕宫，今燕乐皆无；南吕商，今为歇指调，用“工”字；南吕角，今为小石角，用“一”字；南吕羽，今为般涉调，用“工”字。无射宫，今为黄钟宫，用“凡”字；无射商，今为林钟商，用“凡”字；无射角，今燕乐无，无射羽，今为高般涉调，用“凡”字；应钟宫、应钟商，今燕乐皆无；应钟角，今为歇指角，用

“勾”字(所引版本误作“尺”字,现改正——陈注);应钟羽,今燕乐无。[29]

由于沈括《梦溪笔谈·补笔谈》在每一个燕乐调名前注明了宋律的“为调”声调名,因此也就不难认识各燕乐调之间的调关系。现将沈括《梦溪笔谈·补笔谈》所录按“调系”分类的燕乐二十八调列表如下(表中设燕乐调名中的唐律“黄钟”= C,故宋律“黄钟”的工尺谱字“合、六”== D,请留意。):

表四　沈括《补笔谈》按“调系”分类燕乐二十八调表

第一运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	黄钟(为)宫 正　宫 六 D/d	黄钟(为)商 越　调 六 C/d	黄钟(为)角(的闰角) 林钟角 尺 ♭B/d → F/a	黄钟(为)羽 中吕调 六 F/d
第二运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	大吕(为)宫 高　宫 四 ♭E/♭e	大吕(为)商 今燕乐无	大吕(为)角(的闰角) 今燕乐无	大吕(为)羽 今燕乐无
第二运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	太簇(为)宫 今燕乐无	太簇(为)商 大石调 四 D/e	太簇(为)角(的闰角) 越　角 上 C/e → G/b	太簇(为)羽 正平调 四 G/e
第三运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	夹钟(为)宫 中吕宫 一 F/f	夹钟(为)商 高大石调 一 ♭E/f	夹钟(为)角(的闰角) 今燕乐无	夹钟(为)羽 今燕乐无
第三运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	姑洗(为)宫 今燕乐无	姑洗(为)商 今燕乐无	姑洗(为)角(的闰角) 大石角 凡 D/♯f → A/♯c	姑洗(为)羽 高平调 · A/♯f
第四运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	中吕(为)宫 道调宫 上 G/g	中吕(为)商 双　调 上 F/g	中吕(为)角(的闰角) 高大石角 六 ♭E/g → ♭B/d	中吕(为)羽 仙吕调 上 ♭B/g
第五运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	蕤宾(为)宫 今燕乐无	蕤宾(为)商 今燕乐无	蕤宾(为)角(的闰角) 今燕乐无	蕤宾(为)羽 今燕乐无
第五运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	林钟(为)宫 南吕宫 尺 A/a	林钟(为)商 小石调 尺 G/a	林钟(为)角(的闰角) 双　角 四 F/a → C/e	林钟(为)羽 大吕调 尺 C/a
第六运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	夷则(为)宫 仙吕宫 工 ♭B/♭b	夷则(为)商 今燕乐无	夷则(为)角(的闰角) 今燕乐无	夷则(为)羽 今燕乐无
第六运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	南吕(为)宫 今燕乐无	南吕(为)商 歇指调 工 A/b	南吕(为)角(的闰角) 小石角 G/b → D/♯f	南吕(为)羽 般涉调 工 D/b
第七运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	无射(为)宫 黄钟宫 凡 C/c	无射(为)商 林钟商 凡 ♭B/c	无射(为)角(的闰角) 今燕乐无	无射(为)羽 高般涉调 凡 ♭E/c
第七运	宋律(为调) 今燕乐为 用字(杀声) 音名调名	应钟(为)宫 今燕乐无	应钟(为)商 今燕乐无	应钟(为)角(的闰角) 歇指角 勾 A/♯c → E/♯g	应钟(为)羽 今燕乐无

通过上表可以看出，沈括这里所用的分类法与本文上一节所引沈括按“均系”分类的“今燕乐二十八调用声表”(见表三)有着原则上的区别。虽然两者都是以四调为一组先后叙述，但借用《乐府杂录》的定位法来说，前者的“第一运”四调是同为唐律“太簇均”(宋律“黄钟均”)的宫、商、羽三调和此均变宫位上的“闰角调”。后者的“第一运”四调是同以宋律“黄钟”(唐律“太簇”)为“杀声”的宫、商、羽三调(“杀声”均为“六”)和“杀声”同为“六”的宋律“黄钟为角”之均(宋律“夷则均”)变宫位上的“闰角调”。其后的六“运”亦都用此种“同谱字结声”的分类方式来排列，故属不同于“均系”分类的“调系”分类法。上表的排列还印证了沈括《梦溪笔谈·乐律》中如下的一段话：

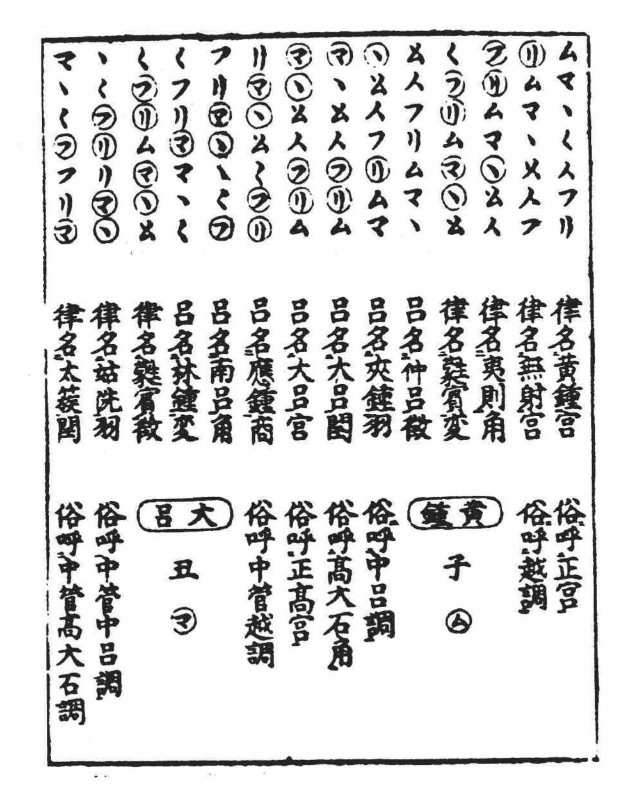
今之燕乐二十八调，布在十一律，唯黄钟、中吕、林钟三律，各具宫、商、角、羽四音；其余或一调至二三调，独蕤宾一律都无。[30]

这段话是说在沈括以十二律为序排列的上表各栏中，燕乐二十八调各调的“杀声”只分布在十一律上，黄钟、中吕、林钟三律各具完全的四调，其他律有一至二、三调，独第五运一栏的蕤宾律上“今燕乐”全无。不过这只是按沈括所述的分类法才能取得上述结果，实际上燕乐二十八调各调的“杀声”调式主音已布全了十二律(见后表六)。

再以上引徐景安《乐书》、《乐府杂录》所述的燕乐调和沈括所述的按“调系”分类的燕乐调作比较，不难看出在“七宫”、“七商”、“七羽”的调名及排列上自第一运至第七运完全相同，仅“七宫”一栏中第一、第二运《乐府杂录》的调名比《乐书》、《补笔谈》的调名多了一个“调”字；“七羽”一栏中第五运的调名《乐书》作“黄钟羽”，《乐府杂录》作“黄钟调”，而《补笔谈》作“大吕调”，但前引《梦溪笔谈·补笔谈》按“均系”分类的文字中已注明“黄钟羽又名大吕调”，故可知三者是异名同调。“七角”一栏的调名三者亦同，仅“七角”在排列上《补笔谈》把《乐书》、《乐府杂录》列于第七运的“林钟角”排在第一运，故其他各“运”都依次移后一“运”。其原因笔者已在《燕乐‘四宫’说的来龙去脉》一文[31]中已作过分析，这里就不再赘述。由此可见，徐景安《乐书》、《乐府杂录》所述的燕乐二十八调，也和《补笔谈》一样，都属于按“调系”分类的燕乐二十八调。

在陈元靓编《事林广记》的“八十四调表”[32]中，不仅用了宋律“之调”均调名注明了被称之“俗呼”的燕乐二十八调，而且还如同沈括《梦溪笔谈·补笔谈》用工尺谱字记录燕乐调各调的音阶那样，亦用俗字谱

详细地记录了燕乐二十八调每一调的调式音阶。请看下面的图片：



上图是陈元靓编《事林广记·律生八十四调》中的前十四调。其前七调中的三个"俗呼"调（正宫、越调、中吕调），和前表四《补笔谈》"第一运"中的宫、商、羽三个"同谱字结声调"完全相同；但其角调的"第一运"既不是《乐书》、《乐府杂录》的"越角调"，也不是《补笔谈》的"林钟角"，而是高大石角。如此安排，可使"第一运"的"正宫"、"越调"、"中吕调"、"高大石角"四调全成了"同谱字结声"（工尺谱字"六"，宋律"黄钟"）的"同主音调"（见后表五）。图中此四调上方的四个宋律"之调"均调名："黄钟宫"、"无射商[33]"、"夹钟羽"、"大吕闰"，既指明了它们各自的"均"属，也指明了此四调的"结声"。它们依次为：宋律"黄钟均之黄钟为宫"的"宫调式"、宋律"无射均之黄钟为商"的"商调式"、宋律"夹钟均之黄钟为羽"的"羽调式"、宋律"大吕均之黄钟为角"的"角调式"。这四调上面的俗字谱就是各调的音阶，各调俗字谱的第一个谱字都是首调唱名法的"do（宫）"。其余的二十四调，亦按"调系"分类的同谱字结声调。每

调的俗字谱音阶和本文表二按沈括《补笔谈》“今燕乐二十八调用声”工尺谱译出的七宫、七商、七羽的音阶完全一样，只是七个闰角调都比《补笔谈》少了在“宫”和“商”之间所加的一声，以及各调音阶排列位置不同而已。为节省篇幅，这里就不再按“调系”分类一一译出了。

为便于比较，现将上述六种文献按“调系”分类的燕乐调合成一表如下：

表五 按“调系”分类燕乐二十八调表

出处	运别	七宫	七商	七角	七羽
新纂乐书	第一运	正宫 D/d	越调 C/d	越角 G/b	中吕调 F/d
乐府杂录		正宫调 D/d	越调 C/d	越角调 G/b	中吕调 F/d
新唐书		正宫 D/d	越调 C/d	大食角 A/♯c	中吕调 F/d
辽史		正宫 D/d	越调 C/d	大食角 A/♯c	中吕调 F/d
补笔谈		正宫 D/d	越调 C/d	林钟角 F/a	中吕调 F/d
事林广记		正宫 D/d	越调 C/d	高大石角 ♭B/d	中吕调 F/d
新纂乐书	第二运	高宫 ♭E/♭e	大石调 D/e	大石角 A/♯c	正平调 G/e
乐府杂录		高宫调 ♭E/♭e	大石调 D/e	大石角调 A/♯c	正平调 G/e
新唐书		高宫 ♭E/♭e	大食调 D/e	高大食角 ♭B/d	正平调 G/e
辽史		高宫 ♭E/♭e	大食调 D/e	高大食角 ♭B/d	正平调 G/e
补笔谈		高宫 ♭E/♭e	大石调 D/e	越角 G/b	正平调 G/e
事林广记		高宫 ♭E/♭e	大石调 D/e	双角 C/e	正平调 G/e
新纂乐书	第三运	中吕宫 F/f	高大食调 ♭E/f	高大石角 ♭B/d	高平调 A/♯f
乐府杂录		中吕宫 F/f	高大食调 ♭E/f	高大石角调 ♭B/d	高平调 A/♯f
新唐书		中吕宫 F/f	高大食调 ♭E/f	双角 C/e	高平调 A/♯f
辽史		中吕宫 F/f	高大食调 ♭E/f	双角 C/e	高平调 A/♯f
补笔谈		中吕宫 F/f	高大石调 ♭E/f	大石角 A/♯c	南吕调 A/♯f
事林广记		中吕宫 F/f	高大石 ♭E/f	小石角 D/♯f	高平调 A/♯f
新纂乐书	第四运	道调宫 G/g	双调 F/g	双调角 C/e	仙吕调 ♭B/g
乐府杂录		道调宫 G/g	双调 F/g	双角调 C/e	仙吕调 ♭B/g
新唐书		道调宫 G/g	双调 F/g	小食角 D/♯f	仙吕调 ♭B/g
辽史		道调宫 G/g	双调 F/g	小食角 D/♯f	仙吕调 ♭B/g
补笔谈		道调宫 G/g	双调 F/g	高大石角 ♭B/d	仙吕调 ♭B/g
事林广记		道宫 G/g	双调 F/g	歇指角 E/♯g	仙吕调 ♭B/g
新纂乐书	第五运	南吕宫 A/a	小石调 G/a	小石角 D/♯f	黄钟羽 C/a
乐府杂录		南吕宫 A/a	小石调 G/a	小石角调 D/♯f（亦名正角调）	黄钟调 C/a
新唐书		南吕宫 A/a	小食调 G/a	歇指角 E/♯g	黄钟羽 C/a
辽史		南吕宫 A/a	小食调 G/a	歇指角 E/♯g	黄钟调 C/a
补笔谈		南吕宫 A/a	小石调 G/a	双角 C/e	大吕调 C/a
事林广记		南吕宫 A/a	小石调 G/a	商角 F/a	黄钟羽 C/a
新纂乐书	第六运	仙吕宫 ♭B/♭b	歇指调 A/b	歇指角 E/♯g	般涉调 D/b
乐府杂录		仙吕宫 ♭B/♭b	歇指调 A/b	歇指角调 E/♯g	般涉调 D/b
新唐书		仙吕宫 ♭B/♭b	歇指调 A/b	林钟角 F/a	般涉调 D/b
辽史		仙吕宫 ♭B/♭b	歇指调 A/b	林钟角 F/a	般涉调 D/b
补笔谈		仙吕宫 ♭B/♭b	歇指调 A/b	小石角 D/♯f	般涉调 D/b
事林广记		仙吕宫 ♭B/♭b	歇指调 A/b	越角 G/b	般涉调 D/b
新纂乐书	第七运	黄钟宫 C/c	林钟商调 ♭B/c	林钟角 F/a	高般涉调 ♭E/c
乐府杂录		黄钟宫 C/c	林钟商调 ♭B/c	林钟角调 F/a	高般涉调 ♭E/c
新唐书		黄钟宫 C/c	林钟商调 ♭B/c	越角 G/b	高般涉 ♭E/c
辽史		黄钟宫 C/c	林钟商调 ♭B/c	越角 G/b	高般涉调 ♭E/c
补笔谈		黄钟宫 C/c	林钟商 ♭B/c	歇指角 E/♯g	高般涉调 ♭E/c
事林广记		黄钟宫 C/c	商调 ♭B/c	大石角 A/♯c	高般涉 ♭E/c

在上表同类的燕乐调排列中，在乐调组合方式上也不完全相同。徐景安《乐书》、段安节《乐府杂录》、欧阳修等撰《新唐书》、脱脱等撰《辽史》均以七调为一组，分四组先后记录（在表五中为竖读）。沈括《补笔谈》和陈元靓《事林广记》则以四调为一组，分七组先后记录（在表五中为横读）。但这种调名组合上的差异，如同上一节所论，也同样不影响“均系”、“调系”的大分类，亦仅仅是组合的调数和先后排列次序的次数不同而已。

三、从宫调体系来看燕乐二十八调

在分别整理了古代文献记载中按“均系”和“调系”分类的燕乐调之后，我们不妨再从宫调体系的整体来看燕乐二十八调，因为“均系”和“调系”必竟是属于同一个宫调体系的两个系统而已。请看下表：

表六 燕乐二十八调宫调体系表

燕乐八均	黄钟均 C	太簇均 D	夹钟均 ♭E	姑洗均 E	仲吕均 F	林钟均 G	南吕均 A	无射均 ♭B	同谱字结声	
黄钟 c	宫 黄钟宫 C/c		羽 高般涉 ♭E/c		徵			商 林钟商 ♭B/c	凡	第七运
大吕 ♯c		闰角 大石角 A/♯c		羽		变	角 A/♯c			
太簇 d	商 越 调 C/d	宫 正 宫 D/d	闰角 高大石角 ♭B/d		羽 中吕调 F/d	徵		角 ♭B/d	六	第一运
夹钟 ♭e			宫 高 宫 ♭E/♭e	闰			变		四	第二运
姑洗 e	角 C/e	商 大石调 D/e		宫	闰角 双 角 C/e	羽 正平调 G/e	徵	变		
仲吕 f			商 高大石调 ♭E/f		宫 中吕宫 F/f			徵	一	第三运
蕤宾 ♯f	变	角 D/♯f		商		闰角 小石角 D/♯f	羽 南吕调 A/♯f			

林钟 g	徵		角		商 双　调 F/g	宫 道调宫 G/g		羽 仙吕调 ♭B/g	上	第四运
夷则 ♭a		变		正角 歇指角 ← E/#g			闰角 歇指角 E/#g		勾	
南吕 a	羽 黄钟调 C/a	徵	变		角 F/a	商 ← 小石调 G/a	宫 南吕宫 A/a	闰角 商　角 F/a	尺	第五运
无射 ♭b			徵	变				宫 仙吕宫 ♭B/♭b	工	第六运
应钟 b	闰角 越　角 G/b	羽 般涉调 D/b		徵	变	角 ← G/b	商 歇指调 A/b			

上表是将前面燕乐二十八调按“均系”分类的表三和按“调系”分类的表五合成了一张表，取名“燕乐二十八调宫调体系表”。这张表的竖读，就是按每均四调“结声”分类的“均宫系统”（在表三为横读）四调；横读，就是按“同谱字结声”分类的“调声系统”（在表五亦为横读）四调。由于燕乐二十八调是“七宫、七商、七羽、七角”体制而不是大小调体系的“十二大调”、“十二小调”体制，故二十八调中除以“六”字结声的四调和以“尺”字结声的四调各为同主音调外，其余以有高、下之分的“凡”、“四”、“一”、“工”为结声的四组每组四调，以及以有高低半音之差的“勾”字和“上”字为结声的四调，在分类上都算作以四调为一类，只能说是“同谱字结声调”，而不能说它们全是同主音调。

上表把“七均”中的七个“闰角调”用箭头标出指向其实际上的“正角”位置。最早称“闰角”为“正角”的是段安节《乐府杂录》，在上引的燕乐二十八调记录中称“第五运小石角调亦名正角调”[34]，其后宋仁宗《景祐乐髓新经》把七个“闰角调”全都移到了“正角”的位置上（见表一）。这样的结果，“高宫”所在的夹钟均转出“闰角”之调“高大石角”后没有补入，就只剩三调。其余各均都有补入和转出，仍为一均四调。而“南吕宫”一均转出的“歇指角”属姑洗均，这就多出了这个“七均”之外的第八均。所以，过去我们所说的“七宫”、“七商”、“七羽”、“七角”实际上是指“七个宫调式”、“七个商调式”、“七个羽调式”、“七个角调式”，而所谓的“七宫”并不是指“七均”，按今人的观念，燕乐二

十八调实际上占了“八均”。

结束语

在我们很长时间的燕乐调研究中，确实经历了一个“瞎子摸象”的阶段，也就是杨荫浏《中国古代音乐史稿》所说的“怀疑阶段”，但我们总不能永远地“怀疑”下去。笔者在《唐宋燕角调考释》一文中按古代文献记载中不同的燕乐调分类法，分立了不同宫调系统的两张表格，旨在解除林谦三《隋唐燕乐调研究》提出的“燕乐调为何有宫、商、羽、角和宫、商、角、羽排列顺序”的“怀疑”[35]。本文的写作，一来是要解除杨荫浏《中国古代音乐史稿》提出的“唐代燕乐调、辽代的大乐调是不是‘四宫七调’”的“怀疑”[36]；二来又作为拙稿《一种体系　两个系统——论中国传统音乐理论中的“宫调”》的续篇，以唐、辽、宋时期的燕乐二十八调为实例，来论证我国古代的宫调体系不仅在理论上，而且在音乐实践中，确确实实存在着“均宫”和“调声”两个系统。

注释

①陈应时：《“变”和“闰”是“清角”和“清羽”吗？——对王光祈“燕调”理论的质疑》，北京：《中央音乐学院学报》1982 年第 2 期。

②赵如兰：《宋代音乐资料及其译释》(Sonq Dynasty Musical Sources and Their Interpretation)，伦敦：牛津大学出版社，1969，第 49 页。

③杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981，第 435—436 页。

④同①，第 5 页。赵如兰的译谱是一个工尺谱字对一个五线谱音符的翻译，故为直译；杨荫浏的译谱只将燕乐二十八调标成七种调号(每“宫”变宫位上的“闰角调”译成和“宫”、“商”、“羽”三调同样的调号)，故为不完全的意译。而我的翻译把“七宫”每“宫”变宫位上

的“闰角调”按其本意译作各“宫”属调上的“正角调”，故一共有八种调号，可算是真正意义上的意译。

⑤缪天瑞主编:《音乐百科词典》，北京:人民音乐出版社，1998，第691页。

⑥陈应时:《唐宋燕乐角调考释》，广州:《广州音乐学院学报》，1983年第1期。

⑦陈应时:《一个体系 两个系统——论中国传统音乐理论中的“宫调”》，北京:《中国音乐学》2002年第4期。

⑧王溥:《唐会要》(961)，上海:上海古籍出版社，1991，第718—721页。

⑨在读“之调”的调名时要在律名和声名之间加一个“之”字，如唐律的“之调”调名“黄钟商”，即“黄钟之商”，亦即“黄钟均之商调式”(C/d)。

⑩“均调名”即在由律名和声名组成的调名中，律名专指代表“均”的宫音的高度。读“均调名”时要在律名和声名之间加一个“之”字，故“均调名”属“之调”。

⑪本文在调名后的括号中设黄钟为C，以“均/声”的方式将其译出。如“太簇商”译作“D/e”，表示为“太簇D均之e商”;“太簇角”译作“D-A/#c”表示D均上方五度A均之#c角等。后一种“均/声”调名在表格中放不下时，就省略代表始发均名的音名。

⑫宋仁宗:《景祐乐髓新经》(1035)，见脱脱等撰《宋史》，北京:中华书局，1977，第1604—1605页。

⑬在读“为调”的调名时要在律名和声名之间加一个“为”字，如唐律的“为调”调名“黄钟商”，即“黄钟为商”，亦即“无射均之黄钟为商的商调式”(^{b}B/c)。

⑭“声调名”即在由律名和声名组成的调名中，律名专指律名专指声名的高度。读“声调名”时要在律名和声名之间加一个“为”字，故“声调名”又称“为调”

⑮沈括:《梦溪笔谈》(约1088)，见胡道静《梦溪笔谈校证》，上海:上海古籍出版社，1987，第913—914页。

⑯前一次把最后一行中调名“越角”误作“黄钟角”;后一次把“中吕宫”、“双调”、“中吕调”、“双角”四调音阶的最后一个音符抄低了一个小二度($^{b}e^{2}$误抄成d^{2})。

⑰蔡元定:《燕乐》，见脱脱等撰《宋史》(约1340成书)，北京:中华书局，1977，第3346—3347页。

⑱张炎:《词源》(约1280),见蔡桢《词源疏证》本,北京:北京市中国书店,1985,第37—45页。

⑲表中宋仁宗《景祐乐髓新经》的"七角"原都列在各"宫"属调上的"正角"位,故不是"七闰角"。现为了方便排列和比较,才排在"七闰角"一栏内。

⑳岸边成雄:《唐俗乐二十八调之成立年代》,东京:《东洋音乐研究》1937年第1期;中译本见《唐俗乐调研究》(秦序、王小盾译),北京:中国艺术研究院音乐研究所油印本,1987,第16—17页。

㉑此调原被误排在"双调角"之前,现据岸边成雄指谬移正。

㉒此调原被误排在"般涉调、高般涉调"之后,现据岸边成雄指谬移正。

㉓岸边成雄:《唐俗乐二十八调之成立年代》,东京:《东洋音乐研究》1937年第1期;中译本见《唐俗乐调研究》(秦序、王小盾译),北京:中国艺术研究院音乐研究所油印本,1987,第32页。

㉔段安节:《乐府杂录》(894年后),见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》(一),北京:中国戏剧出版社,1959,第62—63页。

㉕欧阳修等:《新唐书》(1060),北京:中华书局,1975,第473页。

㉖脱脱等:《辽史》(1344),北京:中华书局,1974年,第888-890页。

㉗沈括:《梦溪笔谈》(约1088),见胡道静《梦溪笔谈校证》,上海:上海古籍出版社,1987年,第919页。

㉘陈元靓编:《事林广记》(约1280),见中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》,北京:中华书局,1962,第723—724页。

㉙沈括:《梦溪笔谈》(约1088),见胡道静《梦溪笔谈校证》,上海:上海古籍出版社,1987,第919—920页。

㉚沈括:《梦溪笔谈》(约1088),见胡道静《梦溪笔谈校证》,上海:上海古籍出版社,1987,第278页。

㉛陈应时:《燕乐"四宫"说的来龙去脉》,北京:《中央音乐学院学报》,2002年第4期。

㉜陈元靓编:《事林广记》(约1280),见中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》,北京:中华书局,1962,第723—724页。

㉝从表中的第九调"应钟商"可知此处的"无射宫"系"无射商"之误。

㉞段安节:《乐府杂录》(894年后),见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》(一),北京:中国戏剧出版社,1959,第63页。

㉟林谦三:《隋唐燕乐调研究》(郭沫若译),上海:商务印书馆,1936,

第79页。

㊱杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,北京:人民音乐出版社,1981,第263、428页。

——原载《音乐艺术》,2004年第1期

琴乐考古构想

林友仁

把一个尚在孕育之中的构想公之于众，不免被认为草率和不负责任。但是，我仍然选择了这条路。因为我相信，通过“产前”检查，是正常胎儿，助产士一定会为之催生，使之顺产。倘若是个“怪胎”，我就毫不犹豫让它——

——题前的话

引 言

由于种种原因，我极少进行实际的打谱。其原因之一，便是我试图摆脱传统的打谱方式。

一般说来，琴家打谱，除了必要的案头工作，如谱字考释、校勘、琴曲解题研究等等之外，对琴曲句逗、节奏、节拍的处理，大多是通过据谱反复弹奏、琢磨，直至句逗清晰，通篇流畅、气贯，轻重、缓急、疏密、呼应、布局妥帖，达到琴家对琴曲理解的情境而告大成。当琴家对琴曲的片断或整体形成记忆之后，有的便通过默奏来不断修正自己的方案。已故琴家姚丙炎先生就采用过这种方法。对于有读简谱、五线谱能力的琴家，则可能先将古琴曲谱译出音高，写成简谱或五线谱与古琴减字指法谱的对照谱，然后根据自己的经验在谱纸上划好节奏，订好琴曲框架，

再通过实弹，反复修改而成其曲。不论前者或是后者，基本都是凭借琴家自身的经验和感觉。无疑，这都是很重要的。

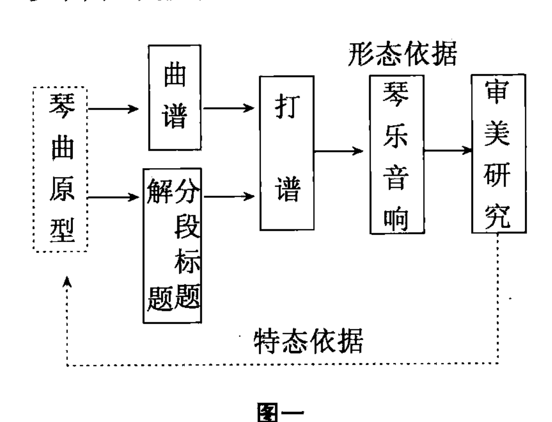
上海音乐学院李民雄在其《古琴打谱浅释》[①]中，曾就打谱工作提出了作者的认识："历代琴家们在打谱时，以字诀为依据，在字诀制约下充分发挥个人的创造力，对旋律的节奏作灵活的处理，所以打谱是一种具有个性的'再创作'"。基于这一认识，作者对 35 个谱字调查了 50 种古琴谱集，和在当代 28 位琴家演奏的 82 首琴曲中所作的不同节奏处理，写出每一谱字的"打谱须知"，以供打谱时的参考（在其文章中，发表了四个谱字）。作者意欲揭示打谱的规律，然而仅局限于谱字字诀的诠释上，不免"只见树木不见林"，恐难以达到作者预期的目的。

本文试图运用系统论、信息论的原理，来认识、阐述打谱的本质和方法，将传统打谱从完全处在潜意识状态下的艺术创作活动，转化为一定程度的显意识与潜意识相结合的艺术研究和创造的活动。也就是说，在研究古琴曲谱系统、分析有师承关系的传统琴乐的语汇、语法、章法的基础上，综合古今琴家打谱的经验，使之上升成为系统的理论，即本文标题所示的"琴乐考古"，以此来指导（而非替代）打谱，我以为这有助于将打谱提高到一个新的水平。当然，这并不意味着按照某种"教条"进行打谱（在音乐界，把音乐理论作为教条的情况是严重存在的，因非本文题旨，恕不评述）。基于这一认识，因此多年来我的所谓"打谱"，都是沿着这一思路进行探索的。这里借第三次全国古琴打谱经验交流会，将这未完成的思考与探索托出，以求教于琴家与有识之士。

一、打谱的性质与价值

琴界俗称"打谱"一词，究竟起自何时，又为什么这样命名，虽然有些琴家作过考证和解释，但结论总感到牵强。让我们暂且撇开这一考释不论，仅从"打谱"的实际涵意和其性质来看，它倒与"古生物考古"颇为相似。古生物考古，是依据古生物的骨骼或化石，来恢复古生物的原形（近似的）。而打谱，则是依据古人流传下来的古琴曲谱，来恢复琴乐原来的风貌（当然也是近似的、带模拟性的）。打谱虽有一定的灵活性，同一曲谱，不同琴家的处理会有差异，但却不是随意性的。它要受到琴乐的形态，古人的音乐思维方法、美学思想、不同时期的演奏风格等等条

件的制约。因此，这种艺术的再创造与一般作曲家的创作是有很大的区别。应该说，它是一项带有研究性质和有限定性的艺术创造活动。从这一意义上说，把"打谱"称作"琴乐考古"似乎更为确切，更能反映出它兼含研究和创造两种性质。但为了照顾习惯，行文方便起见，这里仍沿用"打谱"一词。以下图一是反映打谱程序的框图：



图一

如框图所示，我们可以看到用虚线所标记的"琴曲原型"，已消失在历史的太空不复存在了。而留给后人的只是曲谱（绝大多数是以减字指法谱记录的琴乐的某些形态特征）和解题、分段标题（以文字描述它的情态，其中有真有伪，也有不同琴家的不同理解）。琴家通过对它们的处理（这一处理过程，也就是打谱过程），产生琴乐的音响，又经过人们的审美或研究，反馈到近似琴曲原型的模拟型。这一打谱程序，较强调的是力求复原琴乐原来的风貌，重视它的历史面目，历史价值，研究价值，以及在这前提下的审美价值。倘若承认，打谱以此为宗旨，那么打谱也就不可避免地带有音乐考古的性质。当然，复原琴乐原来的风貌，还远不止于它的"历史价值"，它有更深远的意义。

提起"古乐"，往往给人以一种过时的，僵死的印象。所谓保存古乐，充其量不过是保存一个"音乐古董"，活的音乐博物馆而已。我认为这既不全面，也不符合音乐发展的历史。

艺术的淘汰，不像科学技术、生产工具的淘汰那样简单。艺术的保存和演化都是不可抗拒的历史潮流，它是历史的必然。但它们只能相互依存，而不能相互替代。因此我们不应该扬此废彼。相反，保存、积累和演化、创新共同构成我们当代音乐文化的有机整体。

"温故而知新"，这是流传了二千多年的至理名言。它正确地阐明了

一切知识"故"与"新"的关系，对艺术也毫不例外。"历史向前一步的进展，往往是伴着向后一步的探本穷源。"[②]从这一意义上说，所谓音乐文化的保存和积累，实质上是音乐信息的库存。现代音乐的各种因素（包括乐器、演奏手法、创作手法、美学观念等等）和古代音乐的各种因素（包括乐器、演奏手法、创作手法、美学观念等等）在不同时期的不同结合，就可能迸发出新的音乐的火花。只要我们稍稍留意一下，便可以发现，用现代乐器、现代人的观念演奏古曲，用古代乐器表现今人的情感，现代作品表现古代人的情境，现代创作从古乐中寻求音调，表现手法和创新的灵感，这是我国音乐现状中不可忽视的事实。可以预料，这一趋势将会不断增长。

必须清醒地认识到，我们正处在古今中外音乐以历史上从未有的速度和强度汇流的时代。它将是继汉唐以来，历史上第二次规模更大，背景更广阔，影响更深刻的音乐大融合时期，这一时代，传统古琴音乐具有特殊的地位和重要的意义。如果古代琴乐被简单地"现代化"了，那么它特有的地位和价值也将随着失去。基于这一认识，我们有理由提醒人们：不可忽视古乐的保存，否则将要受到历史的惩罚！

中国古代的音乐，由于种种原因或是绝迹，或是失传，或是演化为新的音乐形式。而有幸的是，古琴音乐遗产中，还保存了至少说自唐以来的不少形迹，这就是留存的古琴曲谱。通过古琴曲谱对古琴音乐的历史模拟，不仅有助于我们对古代音乐的认识，而且正将填补音乐信息库中的历史空白，这无论对于现在或是将来都具有积极的意义。这就是我强调保存古乐原貌和打谱力求恢复它历史面目的出发点。当然，也还存在另一种观念，即强调打谱者自己的个性和创造性，偏重主观的感觉。这种类型的打谱固然也有其价值，有其存在的理由，但它的价值与前者不同，本文不作讨论。

从图一，我们可以看到，复原琴曲原型的形态依据就是古琴曲谱——琴乐的风貌神韵，或明或暗、或断或续地深藏在看来似乎是孤立的一个个谱字之中。因此，分析研究曲谱的结构层次，充分揭示曲谱的内涵和体现琴曲原型的各种信息，便成为"琴乐考古"理论的基石。

二、古琴曲谱系统分析

音乐，是听觉的艺术。只有当人们运用听觉器官接受了音乐的音响之后，通过脑器官的形象思维进入审美阶段，才真正显示出音乐的本质，体现带有实质性的音乐艺术活动。而曲谱只不过是记录音乐的手段而已。无论人们怎样认为某种记谱法是如何的科学，如何的完善，但对于音乐的本体来说，它总是难以达到准确，它缺乏音乐应有的活力和生命力。所以，“乐谱不是乐”，它只是凝固的音乐。

古琴的减字指法谱，是以记录琴乐演奏的音位、指法、技法为本的演奏谱，并将某些节奏型及局部音与音之间的相对时值关系，以复合指法（琴界俗称“套头指法”）及模糊语言（如“缓”、“急”等）蕴含其中。可以说，这是专为演奏者设计的谱式（正因为如此，现代音乐家们很不满）。了解这种记谱法产生的原因，对于我们正确认识减字指法谱的特征，进而寻求处理的方法是必要的。

古代，没有不掌握乐器演奏的专门作曲家。古代的作曲家就是演奏家，甚至是优秀的演奏家（这一现象，不论中国、外国都存在，至今还有遗风）。在创作过程中，作曲家的乐思，不是借助于乐谱来展开的，而是在乐器上直接抒发，长期琢磨，反复演奏，才逐渐定型成为一首完整的作品。减字指法谱只是对这一演奏实态的完整记录。这是古人采取这一方式记谱的原因之一；其二，古琴的传授方式，主要是口传心授，因此节奏、节拍的细节无需在谱中表示出来。曲谱只需起到备忘录的作用；其三，古琴技法的复杂性，琴乐中单音的许多细微变化（微分音程），很难采用音高旋律谱的谱式记录，即使现代的记谱法也难以完成此项任务，这也决定了古琴重演奏技法记录的必然性。

不少人（包括我过去）认为，古琴曲谱不能直观地显示古琴音乐的旋律、节奏、节拍，琴乐的轮廓不能借此一目了然，因而认定它是不科学（除此，琴谱书写的繁杂也确实令人生畏），这实在对古人不理解。实际上，古人不记节奏、节拍，甚至不标句点，并非是他们的疏忽或无能。如果读一下明初朱权所撰《神奇秘谱》（撰于 1425 年）的“序”，对此认识便会豁然开朗。

“上古太古神品一十六曲乃太古之操，昔人不传之秘，故无点句，达者自得之。是以琴道之来，传曲不传谱，传谱不传句，故嵇康终其身而不传，伯乐绝其弦而不鼓，是琴不妄传以示非人故也。”

这里，朱权向我们披露了古人传曲不传谱，传谱不传句(不点句)，原来是守其秘，不妄其传的缘故。事实究竟是否如此，我们还很难就此断言，不妨存此一家之说。但至少可以说明，古谱不点句并非古人之不能，而是古人所不为。古人对“点句”尚且采取这一态度，更何况是今人所要求的记录准确的节奏、节拍呢。尽管如此，朱权还向我们透露了“达者自得之”这一重要信息。这说明，减字指法谱虽然不记节奏、节拍，甚至不点句，而对于“达者”来说，仍能解其奥秘，照样可以依谱鼓曲。这不就是我们今天琴界所说的“打谱”吗？可见，“打谱”早在朱权时期，或先于明代更早的时期就已有之。不过那时不叫“打谱”罢了(这就为“打谱”一词起自何时，提出了第一个上限，即不早于明初)。

朱权的另一段话，也颇发人深思：

概其操间有不同者，盖达人之志也各出乎天性，不同于彼类，不伍于流俗，不混于污浊，洁身于天壤，旷志于物外，扩乎与太虚，同体泠然洒于六合。其涵养自得之志见乎徽轸，发乎遐趣，诉于神明，合于道妙，以快己之志也，岂肯蹈袭前人之败兴，而写己之志乎，各有道焉！所以不同者多使其同则鄙也。

由此可见，达人天性之不同，自得之所异，得道之所别，是同一曲操而有不同处理的根本原因；它体现了中国古代音乐演奏的美学思想。古琴曲谱不详载节奏、节拍，正是古人留给演奏者再创造的余地。也正因为如此，才出现了同一曲谱会有千姿百态的演奏处理与风貌，这就是不同琴家打谱允许出现的合理差异，也就是打谱灵活性的一面。

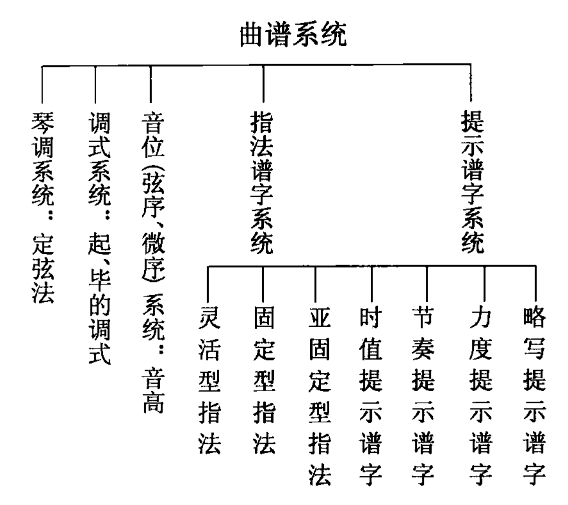
试想，古人既然能创造出如此巧妙，这般精密的记录演奏的谱式，却为什么寻找不到比这容易得多的，表达节奏、节拍的办法呢?这难道是“大智大愚”吗?出于不同的目的和需要而产生的不同谱式，使我们有时很难决断说，某记谱法一定比某记谱法科学，完善。应该说，它们各有利弊。减字指法谱式，一面因其只记录详细的演奏手法，造成不能直观琴乐曲调的“弊”，另一面却带来演奏者视奏时，减轻处理复杂的演奏手法所造成的心理负担的“利”。这倒是在五线谱上标以指法、音位符号的谱式所不及的。琴曲采用五线谱记录，貌似可见曲调，但是它不能反映琴乐中许多音的细微变化，因而丧失了琴乐的重要特征和精神。这就不能不说，五线谱记录琴曲有严重的缺点。当然，这并不排斥减字指法谱再简化，以及采用减字指法谱与五线谱或简谱对照的谱式，以达到互相

补充的必要性。

现在，让我们对古琴曲谱本身进行剖析。

我这里特别强调"曲谱"，主要是想避免把曲谱化作一个个谱字去认识。诚然，古琴曲谱是由一个个谱字构成，但它不是谱字简单相加的总和。它是一个具有不同程度的稳定性(结构)、动态性的系统，它是一个有机的整体。看来，这只是一个观念问题，但树立了这个观念，古琴曲谱在你眼里，便会神奇般地展现出琴乐风貌的许多信息，你便会从整体来考虑对这些信息的处理。

当一个对古琴谱具有读谱能力的人接触到一首曲谱时，他很难立即反应出琴曲的轮廓，但可以很快了解到琴曲自始至终音的序列和全部演奏手法(假如不存在谱字考释的问题)及局部处理的提示。这就是古琴曲谱表层所提供的信息。(图二便是从曲谱抽象出来的表层结构元素的框图)



图二　曲谱表层元素结构框图

限于篇幅，这里不可能将古琴所有的指法谱字列入上述框图(明眼人见此自能分类)，一般琴人所通用的概念也不必重述，只想说明一下自命的"灵活型指法"、"固定型指法"、"亚固定型指法"的定义。

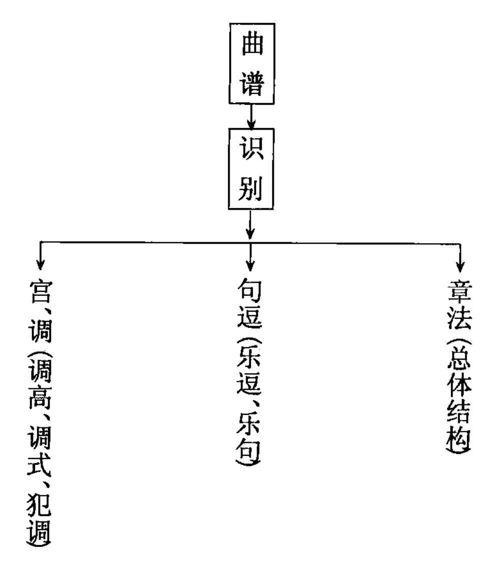
灵活型指法：单一的不可再分解的基本指法(如抹、挑、勾、剔、托、擘、打、摘等)。它们在曲谱中独立出现时，没有既定的相对时值限量，因而在打谱的节奏处理上具有较大的灵活性。

固定型指法：具有一定的节奏型或既定的装饰性复合指法(如轮、

长锁、打园、揉类、吟类等等)。它们在曲谱中独立出现,具有固定(严格说应是相对固定)的形态。

亚固定型指法:基本可以推定其形态的指法(如进复、退复、二上、二下、分开等等)。

古琴曲谱系统表层结构元素的各种组合,为我们提供了琴曲全部音的序列和某些节奏型,使我们获得琴曲的初步印象。在直观曲谱表层元素的基础上,琴家根据自己对传统琴乐形态的感性认识(这一认识多数是处在潜意识状态下),通过思维、识别,又可以发掘出隐伏在曲谱之中,带有总体结构意义的音乐形态(也就是朱权所说的"达者自得之"的过程)。这就是曲谱系统深层结构所提供的信息(见图三,曲谱系统深层结构框图):以下框图的"识别"



图三 曲谱系统深层结构框图

一环,具有限定性因素与非限定性因素。所谓限定性因素,是指在一定的调式中逗、句组合的原则(琴乐的"句法"、或曰"语法")。尽管不同的琴家在具体节奏处理上有疏密、缓急的多种可能性,但他们决定音与音之间组合,在显示和符合某种调式的特征这一原则上却都应该是一致的。否则就会因模糊或违反琴乐的这一形态特征,而造成心理上的不适(这种不适之感,就如同把古诗文读破了句,不仅由于错误的词组使人不解其意,而且打破了原诗文节奏的和谐,造成听觉心理上的不平衡。)

至于节奏的疏密、缓急的多种可能性的选择、组合，则是和琴家的艺术修养，对琴曲意境的理解和个人审美情趣等非限定性因素相关。框图中的"识别"过程，实质上就是限定性因素和非限定性因素这两种性质的识别互相渗透，熔铸的过程。因其过程的复杂性，我们无法(至少目前还不可能)用语言来表述它的内部活动状态，所以不妨把它作为"黑箱"(即不知道或毋须知道其内部状态和结构，而只了解其外部特征和作用的实体或模型)来处理。

三、"琴乐考古"学者的知识结构

为了强调我对打谱性质的认识，标题采用了"'琴乐考古'学者的知识结构"，而没有用"打谱者的知识结构"，但行文中仍用"打谱者"，这里先作说明。

如前所述，打谱既有考古性质，则必须有所依据。遗憾的是，迄今还拿不出一个明确的，可以判定是否符合原貌的标准。尤其今人与古人的社会生活、文化结构等等，都发生了根本的变化，这势必给我们的工作带来很大的困难。倘若我们从分析和模拟古代琴家的知识结构着手，以使我们在处理琴乐的形态和情态时，能沿着古人的思路进行思维，或许其神形可不期而至。在此条件下，今人对琴曲原型的模拟，虽不是琴曲原型的全部，但可以说是它的一部分(也只能是一部分)。这便是现代"人工智能"、"知识工程"给我们的启示。所不同的是，信息输入的对象是现代的"人脑"(当然也可以输入电脑)。

其实，打谱对于古人并非秘不可测。朱权说"观是谱皆自得矣，非待师授而传也"(《神奇秘谱·序》。着重号为笔者所加，下同)，实际即今之打谱。清代琴家祝凤喈谓"按谱鼓曲"或"依谱鼓曲"(见《与古斋琴谱·按谱鼓曲奥义》及《与古斋琴谱补义》)，也是指的打谱(据此，似乎可以提出"打谱"一词出现的第二个上限，即不早于清咸丰年间 1851 年前后)，并且较"打谱"的意义明确，以此作打谱的注脚是最简明的了。看来，古人在依谱鼓曲方面的能力是较强的，并且作为有造诣的琴家应该具备的能力。因为完全依靠师授，一个琴家所能接触的琴曲实在太有限，而面对大量的传谱，只好"望谱兴叹"了。正如清琴家苏璟所说："琴曲甚多，岂能曲曲皆经师授。"[3]可是，近代具备这方面能力的琴人在减少。去古已远，在古人作为常识的，在我们则可能要化很大气力去考释。而当

我们急待发掘整理古代琴乐时，“打谱”便作为一项突出的，具有重要意义的任务提出来了，随之而来的便是对打谱本身的研究，有人称之谓“打谱学”。因本文已将打谱的实质性工作阶段作为“黑箱”处理，所以只需探讨处理形态和情态的依据，即处理形态和情态信息所必须具备的条件。这里，重温古人有关的论述，会对我们有所启示。

祝凤喈撰《与古斋琴谱·按谱鼓曲奥义(卷三)》④：

“字母既熟于胸，音节即出于指，然而初学未易遽得，先从师传，指授数曲，留神习听，久则渐能领会，再按照谱曲，逐字鼓之，连成句读，凑集片断，渐可以完其曲矣。”

“惟其音节，颇难协洽，时日用工，弹至纯熟，一旦豁然而致，所谓丹成于九转也。切勿因一时未得其音节，或畏难而半途中止，或欲速而妄为增減，至成靡曼之声，且自诩得其意，殊失希音之旨。”

《与古斋琴谱补义·依谱鼓曲合节真诠》：

“依谱鼓曲，要在取音合节，谓之节奏。……合节之法，视谱载每句逐字所取之音，以得疾徐，合于节拍之匀接，如出自然者。何以能之？初于师传熟习已得合节曲操，审其所以致然之旨，则明其弹按句中，或在于一音之中，宜停顿而起承之，或在于一句内，而二三处宜如此，非是则不能合节，其句似断而未断，似连而非连，乃于一息呼吸间成之……”

“凡谱曲，皆可依谱，鼓令合节，致得神妙。更有捷诀，以谱曲逐字之音，按调译出工尺。于吟猱，则如哦咏而长吟；于逗，则如唱腔而急载……其全曲句段，所宜入慢跌宕以成之旨，总在‘依永和声’四字，念熟工尺，数十百遍，自然合节成奏，得其神情，不期而至。”

祝凤喈在《与古斋琴谱》中，较为集中地阐述了依谱鼓曲的秘诀。在祝君看来，按谱实弹，直至全曲自然连贯，合于节奏，或据曲谱的徽序、弦序译成工尺谱，然后通过唱熟音高谱，直至合节顺口，尽管方式不同，但殊途同归都可以达到“致得神妙”。而后者，祝君以为是“捷诀”。大概视工尺谱吟唱，较实弹方便，并且由于摆脱了一个个指法谱字，更容易获得琴乐的总体感。但不论何种方式，它们都有一个共同的前提，这就是从师传熟习已得合节之曲操，并且还要审其所以致然之旨。这两句话，看来简单而抽象，但结合具体琴曲仔细领悟，却又是非常丰富而具体。其中的道理，便使我想起熟习古典文学的人，读一篇没有标点的古代诗文，能够立即判断它的句读(可能个别有疑难之处)。而对于没有这方面修养或基础差的人，往往破句连篇，读不成句。其实所谓有古典文

学修养的人，主要是掌握了古代汉语的词组、语汇，因此尽管没有标点，但能很快判断字与字之间的组合关系。同理，所谓审师传曲操之所以合节的奥妙，也就是掌握琴曲音与音之间的组合关系，构成音乐语汇的规律，以及全曲起伏跌宕、错综结构的章法，据此来处理没有师传的古琴曲谱，虽然这要比读没标点的古文复杂得多，但经过反复琢磨仍可自得。这里，实际潜伏着一门学问——“琴乐形态学”。祝君虽没有明确提出这一概念，实际他已归纳了某些形态特征，只是尚未全面展开而已。我们的任务，则是在前人的基础上，进行广泛、系统的总结。这就需要通过大量对有师传的琴曲，进行分析、统计才能得以完成，但仅此还是远远不够的。

考察现代人从事打谱，在处理琴乐形态方面，应具备以下几个方面的技能和知识：

古琴演奏能力；

古琴曲谱(包括不同时期的谱式)读谱能力；

古指法考释、谱字勘误能力；

掌握一定数量有师传的古琴曲目；

掌握各家各派的指法处理和演奏风格；

古琴乐学、律学知识；

琴乐形态研究(包括古代琴曲创作知识和指法运用规律)；

古琴演奏的历史风格的研究；

现代记谱能力。

以上罗列的九个方面的知识与技能，为处理古琴曲谱所提供的形态依据打下了坚实的基础。而对于处理情态方面，我们很难提出非常具体的要求。正如杨表正所说：“左手吟、猱、绰、注，右手轻、重、疾、徐。更有一般难说，其人须要读书。”(《重修真传琴谱•弹琴杂说》)由此可见，“读书”虽是非音乐的因素，然而它对音乐产生着直接的、深刻的，都又是无形的影响。对于现代琴人来说，就是要具备较高的古代文化艺术修养(包括文学、书画、哲学、美学、历史等方面)，要有琴史方面的知识，要有写作的能力。

综上所述，在我们眼前隐现了“琴乐考古”的轮廓，其中的许多问题有待进一步探讨，大量的工作还有待同道者共同努力去完成。

结 语

对于复杂的问题作简单化的结论，以及停留或满足于既成的认识和方法，都会给我们事业带来损失。但人们要摆脱某种偏见却又是相当的困难。虽然，我想尽力克服在打谱方面的某种盲目性，但很可能又陷入另一种盲目性。当出现这种情况时，我不仅要求自拔，而且还希望别人助拔。《“琴乐考古”构想》的草成，一方面是对自己几年来思考的整理，另一方面又是对自己思路的检验。我期待着各方面的批评。

附：《琴乐考古》目录（初稿）

序言（“琴乐考古”的研究对象、目的与方法）

1. 琴谱解读　减字指法谱的性质——记谱法的沿革——指法谱字——琴曲记谱（结合具体琴曲说明正确的表示方法）——古指法谱字的考释和谱字勘误（包括方法和实例）。

2. 琴乐学与琴律学　律吕—琴调—音位—宫调（旋宫转调）—纯律徽位—三分损益律徽位。

3. 指法分类与运用规律　传统的指法分类—现代指法分类（按指法演奏功能分类，按琴乐记谱功能分类）—传统琴曲中指法运用的一般规律（前人有关指法运用法则的阐述及今人的分析研究）。

4. 琴乐语法　古代琴曲创作理论—不同调式的乐汇组合—逗、句组合的结构平衡—拍段的组合—总体布局（以分析有师传的琴曲为限）。

5. 琴家打谱实例分析（剖析不同流派琴家对打谱中各种问题的处理，列举几首琴曲的打谱过程）。

6. 古琴文献选读（选择古代各家有代表性的乐论，古琴演奏美学的论述若干篇）。



注释

①《音乐艺术》1982 年第四期及 1983 年第 1 期。

②宗白华:《中国艺术意境之诞生》。载于复旦大学中文系文艺理论教研室编辑,蒋孔阳主编《中国古代美学艺术编文集》,上海古籍出版社,1981,第 8 页。

③苏璟《春草堂琴谱·鼓琴八则》转引《中国古代乐论选辑》第 427 页,中央音乐学院中国音乐研究所 1961 年 6 月北京版。

——原载《音乐艺术》,1985 年第 4 期

商代大濩乐探微

孙维权

商代的大濩乐绝响已三千余年，后来有关的史籍记载或是一鳞半爪，难窥全豹；或是主观臆断，谬误百出。近世殷虚出土的甲骨文中虽发现有极可宝贵的有关濩乐的资料，却很少有人进行系统的研究，致使时至今日，我们对于这部在三千年前的大型祭祀乐舞，除了一个乐舞名称之外，其实际情况几乎毫无了解。

本文的目的，将主要依据殷虚卜辞资料，对商代大濩乐作一管窥，不当之处，愿以就教于音乐学及甲骨学者们。

殷商是继夏代以后以种族血亲关系为基础建立的较发达的奴隶制国家，对祖先神的祭祀历来受到统治阶级的充分重视。对殷代最高统治者来说，祖先神的祭祀，是以宗教仪式加强宗族血亲联系，巩固其政治统治的重要手段。它与原始公社的氏族祖先崇拜是有本质上的区别。

殷人祭祀祖先神的仪式极为隆重，祭法十分复杂，祭祀中多采用宗教乐舞形式，则是其重要特点之一。商族原属能歌善舞的东夷族之一支（《后汉书·东夷列传》："东夷族人，喜饮酒歌舞"），大概商族的原始宗教仪式中历来就包含着歌舞成份。正如《礼记·郊特牲》所述："殷人尚声。臭味未成，涤荡其声，乐三阕，然后出迎牲。声音之号，所以诏告于天地之间也。"先秦典籍中的这一记载看来大致上是合乎事实的。

据卜辞所示，殷人祭祀祖先神所用乐舞主要有濩、龠、鼓等，其中最重要的是"濩"。

先秦典籍中屡见有关商代"大濩"乐的记载。首见于《左传》襄廿九年(公元前 544)"季札观乐"("……见舞韶、濩者,……。");继见于战国初期(或中期)成书的《墨子》("汤放桀于大水,环天下自立以为王。事成功立,无大后患,因先王之乐,又自作乐,命曰濩。"《墨子》"三辩"),又见于战国后期成书的《吕氏春秋》以及《周礼》等典籍。

由先秦文献记载来看,大濩乐在殷亡后,为周人所继承。按照《周礼》"大司乐"章的说法,大濩是周代的"六乐"之一。虽然在西周初年"六乐"是否即已齐备还可能有疑问,但濩乐的存在至少是春秋"礼崩乐坏"以前曾经有过的事实。如《左传》所载,大濩的实迹至春秋末年尚有遗存。《墨子》的说法看来是反映了战国中期以前,人们对大濩较普遍的看法。但是,至战国后期,关于濩乐的情况当时似乎已不甚了然,故而吕不韦手下的一批儒生在《吕氏春秋》"古乐"篇中,妄改"大濩"为"大護",后来,汉儒再改"護"为"頀",并由此凭空杜撰出字义解释,产生了种种对"大護"乐内容可笑的猜测。其典型说法见以下二例:

"汤之时,民乐其救之于患害也,故護。護者,救也。"(《春秋繁露》"楚庄王")。

"汤曰大護者,言汤承衰能護民之急也。"(《白虎通》"礼乐")。

自汉以后的历史文献在提到大濩乐时大都沿用汉儒上述谬误的说法(参见《汉书》"礼乐志"、《风俗通义》等),致使千余年来以讹传讹,大濩乐的真实面目反而越来越模糊了,甚至商代是否有过一部濩乐也成了疑问。直至甲骨文中有关濩乐的卜辞辞例被发现后,不仅大濩乐的存在得到确凿无疑的证实,并为恢复濩乐的历史真实面目提供了可靠的史料。

卜辞中迄今为止被发现的所有有关"濩"的辞例如下(为方便一般读者的理解,附以简单的注释):

(一)……贞①:翌日酒隻②(濩),日明③,岁④,一月。(《卜辞通纂》四六六片)

(二)……贞:勿隻(濩),日明,岁。(《殷契拾掇》二•一四八片)

(三)庚寅……旅⑤贞:翌辛卯,其濩于……(《殷契佚存》九一二片)

(四)旬亡囚⑥,……示癸⑦㞢⑧,甲寅……米𠚤⑨大甲⑩……濩㞢……(《库方二氏藏甲骨卜辞》一二九四片)

(五)……卜,贞:……宾濩……尤。(《甲骨六录》曾二三片)

(六)……贞:登⑪濩,……。(殷虚文字甲编》八五五片)

(七)……乙亥卜，贞：王宾[12]大乙[13]濩，亡尤[14]。(《殷虚书契续编》一·八·三片)

(八)乙丑卜，贞：王宾大乙濩，亡尤。(《殷虚书契续编》一·三·五片)

(九)丁卯卜，贞：王宾大丁[15]濩，亡尤。(《龟甲兽骨文字》二·十六·廿一片)

(十)乙卯卜，贞：王宾祖乙[16]濩……(《殷契佚存》九一八片)

(十一)……贞：翌乙……升[17]濩唐[18]……(《殷虚书契前编》五·三六·二片)

(十二)……贞：王……濩，亡……(《殷虚书契前编》五·三六·三片)

(十三)丁丑卜……宾……濩……(《战后京津新获甲骨集》五一七六片)

甲骨文中的[illegible]字，经罗振玉氏首先发现，隶定为"濩"字(《殷虚书契考释》"文字篇"第五卷："濩，卜辞中的乐名，即大濩也。"又"卜辞篇"第六卷："濩，谓祭用大濩之乐也。")。对罗氏的考释，甲骨学界迄今无异议，已成定论。

从卜辞中的濩字字形来看，字从水、从隹，乃合体象形字。卜辞中凡是有濩字的辞例都可以当作濩祭(或濩乐，详见下述)来理解，绝无作它用的卜辞，可见作为祭名(或乐名)是濩字的本义。汉儒以頀为本字，则是妄说。《说文》："濩，雨流霤下貌，从水，隻声。"在先秦典籍中找不到这一含意的文例，可能是汉代人的理解。

如上述，已发现有濩字的卜辞辞例共十三例。另有《铁云藏龟》一六九·一片上一条卜辞，有人释为"……丙卜，王濩就[illegible]。"辞意不可解。笔者细阅原拓片，卜辞中第四字是"隹"非"濩"，在此是虚词。原片有残缺，大意是记殷王在[illegible]这个地方的活动，与上列有关濩祭的卜辞辞例显然不同，可以断定原考释为误释。

例(一)中有"隻"字，卜辞中的"隻"多通假作"获"，为田猎获兽之意，但卜辞内容明白显示与"岁"祭有关，在这里通假作"獲"就说不通。郭沫若先生认为："隻字殆假为濩，用濩乐助祭也"(《卜辞通纂》"考释")。例(二)与例(一)辞例相似，为反问句(不是对贞)，其中的"隻"当然也应通假为"濩"。由以上二例所示，商代似有在殷王亲自参加的"岁祭"中加用(或不用)濩乐助祭的成例。

例(三)最后一字有残缺，有人根据残余部分推测是"丁"字。如果确是丁字，则可能是指大丁("丁"之右方可能残缺一"大"字)。但从上下文

联系来看,最后一字也可能是地名,即卜问翌日是否要在某地举行濩祭的意思。

例(六)字辞残缺过甚,辞意不明。

例(七)(八)(九)三条卜辞基本完整,契刻清晰,为不可多得的宝贵资料。以此为范本,我们可以推侧其他卜辞所残缺部分。如例(十二)应为"(干支)卜,贞:王宾(先祖宙名) 濩,亡尤。"以此类推,可以想见其余数条卜辞的大致情况,并进一步推断例(七)至例(十三)的七条卜辞的辞式应大体相似。

如果以上卜辞中关于濩祭的资料无误,我们就可以与先秦典籍有关记载互相印证,进一步对商代的大濩乐的历史情况作如下考察。

一、濩祭与大濩乐舞的关系

按罗振玉氏的说法,"濩"在卜辞中就是指先秦文献中的"大濩"乐,这一说法大体上说来是正确的。卜辞中虽有"乐"这个字,但是地名,绝无"濩"、"乐"两字连用的辞例。

但是,上引例(三)(五)(六)(七)(八)(九)(十)(十二)(十三)等九条卜辞中,皆缺少一祭名,与祭祀内容的卜辞一般辞例不合。对此,吴其昌先生认为:"以卜辞通用之文律核之,则此'濩'字的地位,正当他辞祭名之地位,绝无例外,故决知此'濩'亦必为祭名之一。祭而名'卜濩'则必为献濩舞之濩祭。"(《殷虚书契解诂》) 卜辞中多有以祭法而得名之例,如"龢"原本为管乐器,因用龢乐以助祭,祭名即称为"龢",濩祭也属于此类情况。由上述九例看来,卜辞中的"濩"字多数首先应视为祭名,这一点,殷人的观念与后来周人的观念是有所不同的。

除上述九例之外,又见例(一)(二)(四)(十一)四条卜辞中,分别有岁、酉、升等祭名,"濩"在此则是乐名。可以理解为当殷人举行岁、酉、升祭时,亦可兼奏濩乐。

由此可见,"濩"在商代包括两层含义:一是指濩祭,即是指一种特定的祖先神祭祀形式(卜辞中从未发现在自然神祭祀仪式中用"濩"乐的辞例);二是指濩乐,即是一种独立的祖先神祭祀乐舞形式,它可以与岁、酉、升等祭祀活动结合。酉、岁、升祭都是殷人重要的祭祀活动形式,卜辞中关于酉祭、岁祭的辞例多到不可胜数,而加奏濩乐者仅发现

三例，可见其仅用于某种特别隆重的场合，由此也可以证明“濩”在殷人祭祀活动中的重要地位。

二、濩祭(乐)的祭祀对象

由卜辞所示，殷人对于针对不同的祭祀对象而采用不同的祭祀活动仪式相当看重，祭祀用乐亦复如此。这实际上是我国封建时代“礼乐观念”之滥觞。

“濩祭”同样反映出祭祀对象有严格规定性的特点。上述十三条卜辞中出现的祭祀对象共有四人，依次列表如下

庙　名	世　系	受祭次数
大　乙	一　世	三　次
大　丁	二　世	一(或二)次
大　甲	三　世	一　次
祖　乙	七　世	一　次

值得注意的是，上述祭祀对象都是属于大乙以后，盘庚以前的商族先祖，又大都是商代开国以来的历史上的重要人物。如大乙是商代的开国元勋自不待言；大丁是大乙的长子；大甲又是大丁的长子，曾由叛臣伊尹手中夺回政权，继续完成了成汤的统一大业；祖乙为仲丁之子，曾平服东夷族叛乱，稳定了殷人对东南方的统治。卜辞中多有大乙、大甲、祖乙合祭的记录，用于牺牲的牛羊有三百头之多，足见他们在后辈心目中之崇高地位[19]。

上述十三条卜辞中濩祭对象除了岁祭等合祭之外，作为特祭的仅有大乙等四人，而大乙一人却占有三次，这一情况决非偶然，说明濩祭不同于一般祖先神祭祀形式，而是主要用于对商朝建国大业中功勋卓著的先祖祭祀，这进一步证明了濩祭的重要地位。先秦典籍中的记载多将“大濩”列为商代代表性的乐舞，这一评价与卜辞资料所反映的情况是相吻合的。

三、濩祭(乐)的起源及其原始形态

关于濩乐的起源，在先秦文献中有成汤自作（墨子）及成汤命伊尹所作（吕氏春秋）二说，古本《竹书纪年》甚至具体到说“成汤廿五年作大濩乐”。其实，这种“王者功成作乐”的观念，乃是周人“礼乐观”的反映，并非历史的真实记录。在这一点上，我们应该更多地依据卜辞所提供的原始资料来探讨濩乐的起源。

甲骨文中的濩字，从水，从隹，即后世之淮字。隹，即鸟的象形字。《说文》:“隹，鸟之短尾总名也，象形。”（甲骨文中隹与鸟两字多不分。）隹两旁的六点乃水字。由字形所示，濩字实乃水鸟的象形。商人为什么要以水鸟的象形字作为乐名呢？对此吴其昌先生作了很有趣的解释，他认为:“（濩字）像鸟入水之形，殆原始此乐模拟飞禽浴水之鸣音欤？”（《殷虚书契解诂》）吴先生的这一说法极富于启发性。

根据远古传说保留的史影，大概在氏族社会时期的商族先民曾以鸟类作为氏族图腾，其证据是在商族的远古传说中多将商人看作是鸟类的后裔。如《诗经·商颂·玄鸟》就有关于“天命玄鸟[20]，降而生商”的诗句，《竹书纪年》则有商始祖契之母简狄于玄丘之水滨吞玄鸟卵有，孕而生契的传说。又胡厚宣先生发现的若干卜辞中所刻商先祖王亥之亥，虽然字形几经变化但字从鸟，有些还绘为鸟形，更为商族信奉鸟图腾提供了重要佐证[21]。

原始文化史的研究已经证明：图腾舞蹈乃是原始氏族居民敬神仪式、宗教庆典的重要组成部分。由此笔者认为：濩字既然从水、从鸟，则其表现鸟图腾的含义甚明，又濩字在商代专用作乐舞名，则其原始形态必为源于商族先民在渔猎时代的鸟图腾乐舞。商建国以后，商人遂将这一原始宗教乐舞继承下来作为一种祭祀祖先神的神圣的象征。在商代的考古发现中，有1950年春在安阳武官村发掘商代奴隶主大墓时，出土的女奴（可能是舞女）骨架廿四具，随葬品有虎纹特磬及小铜戈（可能是舞具）等。据调查报告上说戈上有绢帛及鸟羽的残痕，从而提供了商代确曾有鸟图腾乐舞或模仿鸟类形态的宫廷乐舞的信息。

由于几千年来民族混合及迁徙的复杂情况，在山东本土，有关商族早期鸟图腾崇拜的痕迹早已无可查考。但是，居住于东北地区即今辽宁、黑龙江一带的东夷族的一支——东北夷，仍然保留某些鸟图腾崇拜

以及鸟图腾乐舞的遗迹。例如，其中主要的一个氏族，古籍上称“肃慎”族，就是一个信奉鸟图腾崇拜的氏族。唐宋时期，肃慎族发展为女真族，在元杂剧《铁拐李度金童玉女》中就保留有关于肃慎——女真族流传的模仿鹧鸪形象的鸟舞的片断记载。

现居住于东北黑龙江省的鄂温克族，在远古时期也是来源于黄河下游的东夷族之一支[22]，这一民族是至今还保留某些鸟图腾崇拜遗迹的少数民族之一。尤可庆幸的是鄂温克族民间舞蹈中至今还保留着较原始形态的鸟图腾舞蹈的生动形式。如该族流传一种由天鹅图腾崇拜发展而来的“天鹅舞”，鄂温克语称为“斡日切”。该舞既有独舞形式，也有男女合舞的群舞形式。舞姿多以双臂模拟天鹅飞翔的姿态，并结合表现天鹅飞行的横飞、斜飞、大小圈里外穿翔等队形变化。有趣的是表演者在服装上还要加以模仿天鹅头与翅膀的装饰[23]。这是目前发现的东夷族系统的较完整的鸟图腾舞蹈之一，其民俗学与远古文化史学上的价值值得重视。

与鄂温克族长期混居的另一东北少数民族达斡尔族民间舞蹈形式“鲁日该勒”中，至今也保留有部分远古鸟图腾舞蹈的痕迹。如当地民间传说中则有“鲁日该勒”最早就是由妇女模仿山鹰的神态与鸣叫声的舞蹈动作发展而来的说法。现有的舞蹈动作中也还有“鹰飞”及“老鹰拍水”等模拟苍鹰雄健形态的舞姿，联系达斡尔人历来流传“鹰是神鸟”，“萨满是神鹰之后裔”的传说，上述舞蹈动作来自达斡尔族先民鹰图腾崇拜观念的遗影，应当说是可能的[24]。

商族濩乐的原始形态与上述现存的少数民族图腾乐舞当然有所区别，但上例已足以证明远古时代的东夷族确有鸟图腾乐舞的存在，并为我们推测濩乐的原始形态提供了形象的资料。根据图腾艺术的共同规律，笔者认为，濩乐的舞蹈动作可能来自模仿某种水鸟的形态与动作，相配合的音乐，歌唱内容则可能与歌颂、赞美图腾动物以及商族先祖的诞生有关。现存春秋时代宋人编纂的《商颂·玄鸟》中之所以还保留有玄鸟降生之类内容，可以推想可能与战国时亡佚的大濩乐舞有些关系。

四、濩祭(乐)在商代地位的演变

商建国以后，确立了奴隶主阶级的统治，这时远古遗传的濩乐依然

存在，但其内容与形式都逐渐发生了本质的变化，由质朴的原始图腾乐舞，逐步演化为商代统治阶级所需要的反映奴隶主阶级意识的大型宗教祭祀乐舞，这一演化的痕迹也可以在卜辞中有所发现。

根据著名甲骨学者董作宾氏所创立的商代卜辞断代分期的十项原则与“五期分期法”，笔者将上述十三条卜辞分期断代列表如下：

本文卜辞辞例编号	殷王庙号	历史分期
(一)——(二)	武　丁	第一期
(三)——(五)	祖庚、祖甲	第二期
(六)	武乙、文丁	第四期
(七)——(十三)	帝乙、帝辛	第五期

由上表可以看出：一、二期仅见五条卜辞；三期则至今未发现，四期也仅见一例；第五期却集中出现共七条之多，这一不平常的现象反映出濩祭(乐)在商代有其历史发展的过程。根据现有资料，笔者推测这一过程大致如下：

由武丁时期即已有包含“濩”字的卜辞这一点来看，说明“濩”乐在商代早期已用于祭祀，但在祖庚、祖甲时期以前主要以祭祀音乐形式作为岁、𠯑等祭祀的组成部分，为宗教仪式助兴。由这一点看来，这一时期的濩乐可能仍较多保持其原始面貌，其地位与其他祭祀音乐形式差不多，其形式大概也不如后期那样宏大、复杂，而较多保持其质朴的形态。

廪康时期的祭祀乐舞活动的发展十分繁盛，可以笔者所见为数不下数十条有关各种祭祀音乐活动的卜辞为证，但却独缺有关濩祭的卜辞。这种异常的现象只能有一个较为合理的解释：在这一时期，濩乐——这一古老的祭祀音乐形式已趋于衰落，衰落的主要原因大概是由于音调舞姿较为质朴、简单，遂为当时兴盛的“新乐”所代替而逐渐衰落了。其情况正与春秋时周代的雅乐衰微，新乐昌盛的情况相类似。

帝辛时期，濩乐又获得了复兴，发展成为商代规模最大的祭祀乐舞形式之一。根据(七)至(十三)共七条第五期卜辞内容来看，我们可以判断濩乐地位发生重大变化的显著标志：

(1)濩乐已经发展成一种特定的祖先神祭祀形式，即“濩祭”；

(2)濩祭(乐)的祭祀次数大大增加，在帝辛在位期间至少有七次之多；

(3)从卜辞辞式上看,濩祭的仪式也更加规范化了,专用于有卓著功勋的商族先祖(主要是成汤);

(4)祭祀的礼制也更加隆重,濩乐经常作为由殷王亲自主持的"王宾"之祭上演奏。

据《史记》"殷本记"记载,帝辛是一位"材力过人"又"好酒摇乐"的殷王,我们从他大力复兴濩乐这一点上,也可见其"好大喜功"习气之一斑。但是,正是由于帝辛的提倡,濩乐不仅得到了复兴,而且由较原始的图腾乐舞发展成为具有代表性的大型宗教祭祀乐舞形式,从而在商代音乐史上放射出异彩,这一点还是应当肯定的。

五、关于濩乐的艺术形式与风格

濩乐绝响已两千多年。关于它的内容,虽然"季札观乐"中曾提到有"圣人之弘也,而犹有惭德"的说法,但语焉不详,且不足为凭。以笔者的推测,早商至武丁时期的原始濩乐,作为氏族社会的图腾艺术,其形式当较为简单,风格较为粗放,如《淮南子》"齐俗训"中所说的"歌乐而无转"的情况,大致上与今日某些原始氏族的歌舞艺术差不多。

经过两百年的演变过程,到商代末年濩乐作为商代代表性的祖先神祭祀乐舞,在风格上与形式上必然有较大的发展。

第一,濩乐是殷代规模最大的大型祭祀乐舞形式。据《周礼》"大司乐"章所载,周人将祭祀乐舞分为"大舞"(或"大合乐")与"小舞"两类,将濩乐归入"大合乐"类,这种分类法应来源于商代。作为对比,可以看一下卜辞中的雩舞(求雨之舞,即周代的羽舞,属于小舞)的情况。卜辞中的雩舞数量很多,仅《殷虚卜辞综类》所载就有144条,其中竟有四日连用雩舞之例(见《殷虚文字甲编》三〇九六片)。殷代用雩舞既如此之频繁,可见其乐舞形式必不十分庞大、复杂;而濩乐是在殷王亲自主持的祭祀功勋卓著的先祖之仪式上演奏,其乐舞形式当采用隆重的大合奏与群舞的形式为是。同时,仅从已见于卜辞的商代的乐器,已有磬、笙、龠、濩、芋、鼓、鞀、豐、庸、缶、南、乐、律等十余种,考古发现的殷代乐器也有编磬、铜鼓、编铙、镈、陶埙、皮鼓等,可见至少在殷商末年已经具备了发展器乐合奏的物质条件。《诗经·商颂·那》中曾这样描写商族后裔们在宋国举行盛大祭祀音乐演奏的情况:"鞉鼓渊渊,嘒嘒管声,既和

且平，依我磬声。”诗中描写的磬、管、鞉鼓等乐器合奏的形式看来正是继承了商代后期的传统。

第二，因大濩起源于商族先民模拟飞禽戏水的图腾乐舞，与“大武”表现周人灭商故事、宣扬武王赫赫战功的题材内容不同。帝辛时代复兴大濩乐当然不可能完全脱离原乐舞的基础，而水鸟戏水的形象显然又是属于抒情性形象，非同于“大武”式的表现古代战争的场面。

又，殷商时代(特别是后期)祭祀音乐与娱乐性音乐之间的区别，也不像周以后的“雅乐”与“俗乐”的区别那样明显。按照殷人的观点认为：先祖神灵在天上居位，也需要音乐作为娱乐。《商颂·那》中所说的“奏鼓简简，衎(音 Kàn，喜乐、娱乐之意)我烈祖”可以为证。所以，殷商后期的大濩乐，应与周以后的雅乐有别，可能是比较新鲜、活泼，富于优美的艺术魅力的。

第三，由于不同的种族，在审美上必有其差异性，从青铜器的制作工艺美术上即已鲜明地反映了商人与周人的差别。正如郭沫若先生所精辟分析的那样：“商人气质倾向于艺术，彝器之制作精绝千古；而好饮酒、好畋猎，好崇祀鬼神，均其超现实性之证。周人气质则偏重现实，与前人所谓‘殷尚质，周尚文’适得其反。”(《两周全文辞大系》“序言”)。上述周人与殷人审美观上的差异必然会在其他艺术领域(包括音乐)上同样反映出来。由此，我们推想大濩乐舞大概也应该是较为抒情，富于原始宗教色彩，而与大武乐舞的“发扬蹈厉”或雄壮激昂的风格相异其趣。

六、濩祭(乐)的消亡

周灭商以后，随着商王朝的覆灭，濩祭自然也就不复存在，但濩乐却在某种程度上保留了一段时间。据《史记》“殷本记”记载，殷亡前夕，“殷之大师、少师乃持其祭、乐器奔周”，濩乐大概就是由这批降周的乐师们传给了周人。故所以周代所传的大濩乐实乃经帝辛时代加以发展的大濩乐。

据《周礼》“大司乐”章所载：周代“以乐舞教国子舞云门大卷、大咸、大磬、大夏、大濩、大武。……乃奏夷则，歌小吕，舞大濩，以享先妣。”郑玄注：“大濩，汤乐也。先妣，姜嫄也。周立庙，自后稷为始祖，姜嫄无所妃，是以特立庙而祭之，谓之閟宫。”贾公彦疏：“妇人称宫，处在幽静，故

名庙为閟宫。"《诗经》"鲁颂·閟宫"郑玄笺:"閟,闭也。先妣姜嫄之庙在周常闭而无事。"既然祭祀姜嫄神位的閟宫"常闭而无事",香火不兴,濩乐当然也就很少得到实际演奏的机会,所以,濩乐在西周的本土是名存而实亡的,这实乃周人实行"审诗商"的政策,即为消除殷贵族遗民血亲观念,磨灭其反抗情绪的文化措施之一。但濩乐当时在东方犹有存者,春秋末年"季札观乐"时所听到的就是保存在鲁国的一部大濩乐。濩乐亡佚的确切年代无可考,大概地推测一下,或在战国中期或末期吧?至于《吕氏春秋》虽然提到"大濩",笔者以为,那不过是战国儒生根据传说或理想所述,并非当时真有实际音响的演奏,是不足为凭的。总之,在有据可考的周代六部"大乐"之中,大濩比大韶、大武等都要亡佚得早,是较早绝响于世的一部。

归纳以上所述,大濩是商代专用于祭祀成汤等功勋卓著的祖先神所用的祭祀乐舞形式。早期的濩乐多用于岁祭、𠫑祭中以助祭,晚期则多用于"王宾"之祭,即为濩祭。濩乐原起源于商族先民在渔猎时代用于鸟图腾崇拜的原始歌舞形式,在商建国后(武丁时代)演化为殷王进行祖先神祭祀的宗教性乐舞形式,廪康时期逐渐趋向衰落,至帝辛时期重又复兴,更发展为商代代表性的大型祭祀乐舞形式之一,代表了殷王宗教祭祀歌舞艺术的典型风格与艺术水平。殷之后,濩乐为周人所继承,曾列为宫廷六乐之一,专用于周族女祖先姜嫄之祭,但实际上很少演奏,约于战国中、后期绝响于世。

七、一点余论

可能有的同志会提出这样的问题:商代大濩乐亡佚已久,音响早已泯灭,对它进行考证岂非是文字游戏,究竟有何实际意义?笔者以为还是有意义的。我们通过资料的去伪存真,证实在距今三千年以前的商代,确有一部名叫"大濩"的大型祭祀乐舞的存在,它将给予今人的启示至少有以下三点:

(1)大濩乐反映了商代音乐发展的高度水平,表现了足以与世所公认的发达的商代青铜器艺术与甲骨文字相媲美的音乐舞蹈艺术的成就,从而填补了商代文化史研究上的一个方面的空白。

(2)目前许多中国古代音乐史论著对商代音乐多语焉不详,实际给

人以中国古代音乐文化从周代开始的印象。笔者则坚信至少就远古至先秦时期而论，中国音乐发展的重心是在东方，而不是在西方，东方的音乐艺术水平远远超过了西方，商代才是中国古代音乐文化光辉的起点。大濩乐的存在，为此提供了一个有力的论据。

(3)在距今三千年以前，中国已经有了大濩这样的大型祭祀乐舞的存在，这在世界音乐史上是罕见的事例。它将进一步激起我们对于民族音乐文化发展的自豪感与自信心。

[笔者附记] 本文写作过程中曾蒙上海博物馆濮茅左同志的指导帮助，对此表示衷心的感谢。

注释

①贞：《说文》："贞，卜问也。"卜辞通例，"贞"之前是记日用辞（干支）与贞人名，即说明于何时，由何人贞卜；"贞"之后即是占卜质疑的内容。

②隻：在此通假为濩字（从郭沫若说）。

③日明：卜辞中的时间副词，指"大食"（早餐）前的一段时间，约现代早晨八时左右。

④岁：祭名，即"岁祭"。因一岁（即一年）举行一次而得名。"岁祭"多数属"特祭"，但卜辞中亦有用于"合祭"之例。"岁祭"为王宾之礼，卜辞中通称为"王宾岁"，仪式较为隆重。

⑤旅：祖甲时期（第二期）贞人名，即此项占卜仪式的主持人。

⑥亡𡆥：亡意为无，𡆥即祸字（从郭沫若说）。"旬亡𡆥"即卜向一旬内有无灾祸。

⑦示癸：商代先祖的庙名，又称"主癸"，即成汤之父。

⑧㞢：祭名，即"㞢祭"，属于对商代先祖大合祭的三种主要祭法（㞢、肜、翌）之一。

⑨𩛥:字从手从食,以手献食物于神之意。“米𩛥”即是指在举行𢀛祭时用米制成的食物祭祀祖先神。

⑩大甲:商先祖的庙名,为商代第三世第五王。例(四)辞意未全,后半段大意是卜问在对大甲举行“𢀛祭”时是否要用濩乐助祭。

⑪登:即登尝之礼,为殷人祭祀仪式之一。卜辞也有将登作为祭名,即荐新之祭的专名。原隶定字应作“𤼷”。

⑫宾:傧导之意。“王宾”,即殷王以大礼傧迎祖先神到来接受祀奉。

⑬大乙:商代先祖的庙名,即商代开国君主成汤。

⑭亡尤,与亡𡆥意义相近,也是卜向有无灾祸之意(从郭沫若说)。

⑮大丁:商代先祖的庙名,成汤之长子,商代第二世王。

⑯祖乙:商代先祖的庙名,商代第七世第十四王,又称“中宗”。

⑰升:祭名,即周代的“升祭”,为侑食之祭(从吴其昌说)。

⑱唐:即成汤,即大乙庙名的又一称谓。

⑲参见郭沫若:《中国史稿》第一册第二章第二节。

⑳关于玄鸟,据“濩”字字形所示,可能是一种水鸟,也有的同志认为就是燕子。

㉑参见胡厚宣:《甲骨文中所见商族鸟图腾的新证据》,《文物》1977年第2期。

㉒参见吕光天:《北方民族原始形态研究》中“谈鄂温克族之来源”一文。

㉓参见马薇:“鄂温克族民间舞浅论”,《舞蹈论丛》,1983年第4辑。

㉔参见纪兰蔚《达斡尔族民间舞“鲁日该勒”初探》,《舞蹈论丛》,1983年第4辑。

——原载《中国音乐学》,1986年第1期

中国古代琴歌的艺术特征

刘明澜

琴歌，古代又称“弦歌”，系用古琴（即七弦琴）伴奏的一种艺术歌曲。如果从孔子抚琴而歌“诗三百”算起，琴歌的传统至少已延续了两千五百年。在这悠长的历史长河中，琴歌，作为古琴音乐的一个重要组成部分，深受历代文人雅士的青睐。由于中国古代文人长期受着文化传统的陶冶，大多喜欢弹琴，善于吟诗，他们在操弄琴弦之时，就不免融诗入琴，以使琴曲与诗歌互补短长。正如陆机所说：“宣物莫大于言”，诗歌语言在表达思想感情上，比之于纯器乐琴曲确实更直接、具体。但诗歌毕竟只能停留于书案上，供人吟诵，惟有当它配上高雅蕴藉的琴曲，才能使文人且弹且唱，抒发深邃的意趣。

遗憾的是，唐宋之前记谱法不发达，古代文人又大多重文轻曲，加上宋末浙派与明代虞山派琴家热衷于发挥古琴独奏的性能，排斥琴歌，致使大量古代琴歌乐谱散佚失传。然而，明清出现的一批琴家，如尹尔韬、陈大斌、谢琳、黄士达、杨表正、杨抡、庄臻凤、蒋兴俦、程雄、汪烜与王善等人，为使琴歌艺术弘扬光大，不仅发掘、搜集明以前流传民间的一些琴歌，而且还亲自创作不少作品，刻印多种琴歌谱问世，从而使宋代以来许多优秀的琴歌得以幸存。如果我们对这些古代琴歌的艺术特征及其风格作一探讨，就不难理解，在中国古代歌曲发展史上，琴歌之所以能自成一体而垂世不衰的奥秘。

一、吟诵性的旋律

现存最古的文集《尚书》说过:"诗言志,歌咏言,声依咏,律和声。"(按:"咏"就是曼声长吟的意思。)这几句话说明"诗"是为表达思想感情而存在,"歌"是在曼声长吟"诗"的语言基础上形成的,至于当时为歌曲伴奏的琴瑟之"声"则依附于吟唱,而乐律是用来谐和器乐的。可见出现在两千多年前的以琴伴奏的歌,是诗人为抒发感情,曼声长吟而成的。所以自古以来许多琴歌都以"吟"作为歌名,如西汉卓文君听说司马相如忘情负义,欲"聘茂陵女为妾"时,作《白头吟》一首,以示内心的悲愤之情(据《西京杂记》)。三国时的诸葛亮嗜爱古琴,经常自弹自唱《梁甫吟》。在《乐府诗集》所载"相和歌辞"中,也有以古琴伴奏的《大雅吟》、《小雅吟》、《楚王吟》和《东武吟》等作品。唐代琴师贺若夷创作的"宫声十小调"中有《泛峡吟》、《越溪吟》和《越江吟》等。唐代柳宗元曾作《渔翁》诗一首,以后吟唱成琴歌,题名为《极乐吟》。宋末《事林广记》上还保存了一首用减字谱记写的宋代琴歌《黄莺吟》。到了明清时期,琴家们更创作了《怀古吟》、《凌虚吟》、《舒怀吟》、《中和吟》、《对月吟》、《飞琼吟》、《听琴吟》和《慨古吟》等多首琴歌。在古代,不仅许多琴歌以"吟"为其歌名,就是有些琴曲也题名为"吟",如《清夜吟》、《飞鸣吟》、《泽畔吟》、《秋塞吟》和《春晓吟》等,因为这些琴曲最初也是源于琴歌的吟唱。

既然古代琴歌是由曼声长吟诗歌语言形成的,那么它的旋律就必然建立在诗歌语言吟诵的基础上,而这又是由汉语本身的特点所决定的。我国的汉语是单音节的文字,一个音节表达一个概念,汉语的音节系由一个声母和一个韵母拼合而成。声母与韵母的位置是固定的,而在多音节文字的英语中,元音与辅音的位置是不固定的。由于汉语的音节总是声母在前,韵母在后,以致一个字往往可以用若干个乐音来哼吟后面的韵母音。后人正是根据汉语音节排列的次序才进一步在声乐理论上提出把字分成头、腹、尾三音(按:字头 = 声母,字腹 = 韵母的开齐撮合部分,字尾 = 韵母的收韵尾音部分)。试想如果不存在"前声后韵"的前提,又怎么可能出现中国民族唱法的这一特点呢?在汉语中,构成汉语的要素,除了声、韵(声母、韵母)外,还有调(平仄四声)的变化。汉语如果没有声调变化,声母与韵母组成的全部音节只有四百多个字,但有了声调变化,一个音节可以变化出许许多多同音异义的字。如赵元任先

生用 sh(尸)这一个音节的四声所写的《施氏食狮史》的故事,足以说明汉语声调变化之重要,原文如下:

"石室诗士施氏,嗜狮,誓食十狮。氏时时适市视狮。十时,适十狮适市。是时,适施氏适市。氏视是十狮,恃矢势,使是十狮逝世。氏拾是十狮尸,适石室,石室湿,氏使侍拭石室。石室拭,氏始试食是十狮尸。食时,始识是十狮尸,实十石狮尸。试释是事。"

这种抑扬起伏的声调变化使我国的汉语成为一种"旋律性"语言,而琴歌的歌词又绝大多数是四声谐和、音节铿锵的古诗词,诗词语言所内涵的旋律美更会影响琴歌旋律的创作。

自古以来,琴歌创作的方式,不仅有"依字行腔",还有"倚声填词"。但无论哪一种,都要求琴歌旋律的抑扬起伏与歌词平仄声调相谐和,正如唐代诗人元稹所说:"在音声者,因声以度词,审调以节唱。句度长短之数,声韵平上之差,莫不由之准度,在琴瑟为操引。"(《乐府古题序》)他指出诗词句子的长短、声韵的高低,有其一定的规律,而这规律与歌唱的曲调直接相关,琴歌创作亦不例外。如北宋时与苏轼一起谱写琴歌《醉翁吟》的琴家崔闲,创作、弹奏过三十多首琴曲,并在自己的琴谱上特意注明"平侧四声,分均为句",遍请诗人词家依谱填词,诗人叶梦得也曾应他之邀为其琴曲填上相应的词。又如明末崇祯皇帝嗜好古琴,他曾作五首歌词,特命中书舍人文震亨在京师张榜招募谱曲人才,要求"能谙乐府协律,依咏作谱者,方能入选,并"官以中翰",当时应诏者达数百人之多,最后选中琴家尹尔韬。可见历代琴家们都非常强调琴歌旋律和诗歌语言的紧密配合。

在中国古诗词中,平仄递用的规则是构成诗词格律的基本要素。所谓平仄递用,实际上是"平"与"不平"的交替,所以在吟唱两个平声字时,一般用较为平直的旋律;若为两个仄声字配旋律,就需有较明显的升降起伏。如下面一首为柳宗元诗谱写的琴歌《极乐吟》,其旋律是在湖南吟诗调的基础上扩充、发展而成。这首琴歌的乐谱最早见于 15 世纪下半叶刊行的《浙音释字琴谱》,尔后杨表正编纂的《重修真传琴谱》和杨抡的《太古遗音》(1609 年前)中都收入此曲。近代《梅庵琴谱》上所载的《极乐吟》则源于《太古遗音》谱,其曲如下:

谱例 1



唐代的柳宗元曾被贬官到湖南永州任司马，所以《浙音释字琴谱》与《重修真传琴谱》均认为该曲“祖自柳子厚所作”。歌中在两个平声字上常配以同音重复或微升微降的旋律，如：“渔翁”、“清湘”、“烟消”、“中流”和“无心”等，而仄声字上的旋律大多起伏度较大。值得往意的是，湖南方言上声字调由高而下，且音势足，若按语音学记录字调的方法表示，应为：41 级。而这首琴歌中的有些上声字如“楚”、“水”所配的旋律，就是先豁上，迅即由高而下，这就使诗歌的平仄声调与旋律的上下起伏配合默契，好像琴歌旋律是从诗的吟诵中自然流注出来的。当然诗词语言的吟诵毕竟不能等同于琴歌的旋律，字声关系犹如月光下人的形与影一样，影子只能仿佛反映形的轮廓。否则旋律难免单调呆板，也有碍于诗情韵味的抒发。

既然琴歌旋律产生于诗歌语言咏诵基础上，旋律的起伏就应与诗词声调的抑扬相协和，但查阅南宋以来传存的琴歌谱，谱上大多一字配一音，乐谱本身并未完全反映出琴歌旋律与诗歌语言的紧密配合。究其原因，这是由于琴家弹琴唱歌注在习惯运用“乡谈折字”法，使“谱外透韵”，合于“咏言之旨”。所谓“乡谈”，就是方言，所谓“折字”的“字”即谱字，指的是音高。对此，琴家查阜西阐述得颇为透彻，他说：“乡谈折字是要求人们在演唱琴歌时用你纯正的方言，把琴歌中每一字的四呼开合和四声阴阳结合起来折转到谱音上去。”（《溲勃集》）。琴家主张用方言吟唱琴歌，是为了更便于直抒胸臆，而各地乡音方言不同，平仄四声、四呼开合也因地而异。

所以，唱琴歌时首先必须辨别所用方言中每一字音的四声阴阳，并拆转到谱音上去，查阜西指出：“一般来说，琴歌的折字是把每一字音夸越的音程限制在二度与小三度的范围之内，由于我们是以五声音阶为

本，琴歌折字在宫羽之间和徵角之间，无论上折下折都用小三度，其余上折下折都用二度。”(《溲勃集》)例如在琴歌《胡笳十八拍》(据《琴适》传谱)的《第一拍》中，“遭恶辱兮当告谁?”句最后三字在谱面上是同音，但根据歌词所表达的题材与曲调风格，用北京话去折字演唱时，这当中的“告”字和“谁”字的音符前面应分别加上小三度的上倚音和大二度的下倚音，因这两字为去声和上声。

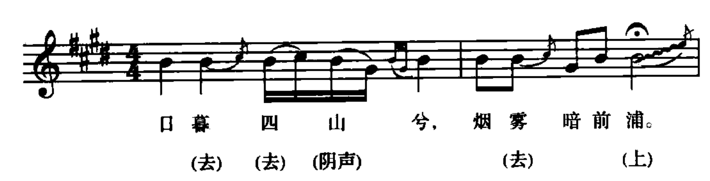
再如琴歌《古怨》系南宋音乐家姜白石创作，他原籍江西鄱阳，但早岁出游，长期活动于江南一带。据丘琼荪考证，白石词曲的谱法极符合太湖流域语言的发音，其平声字大多下行，上声字大多上行，去声字大多上行，入声字则多为下行，因此琴歌《古怨》开始两句的谱面上音是:

谱例2



但据白石所用乡音去折字演唱这两句，则可以唱成:

谱例3



当然唱琴歌在谱外所加“折音”不宜多，过多就会导致旋律繁复花哨，清代祝凤喈就指出：琴乐“非若昆曲缠声之繁促也”(据《与古斋琴谱》)。

其次，吟唱琴歌为使吐字清晰，声调准确，还须掌握所用方言中每个字发音的口型，即“四呼开合”。由于琴歌早于昆曲，故昆曲严格讲究反切，过分注重四呼开合的原则，不能完全适用于琴歌，但作为艺术歌曲的琴歌，也不同于广大民众即兴而唱的民歌，应是“一种折衷于民歌与昆曲之间的典型唱法”《溲勃集》)。例如用昆曲唱法唱“梦回莺啭”之“啭”(zhuan)字时，当字头一出“zh”(知)声，迅即有一“uan”(弯)声，绵延不绝，一直贯穿到底，口型不变，最后按南方音归韵，收抵腭音“n”。但

是，若用民歌唱法唱"梦回莺啭"之"啭"，一出声就应把字音的字头、字腹全唱出来，其延续音是韵母音的重复。

琴歌的唱法则介于昆曲与民歌之间，既要根据所用方言注意每个字的四呼开合，适当运用反切，又要避免切音过细，咬字太死的弊病。

可见，运用"乡谈沂字"法吟唱琴歌，就能对谱面上的一字一音作恰当的润饰，并通过清晰的吐字，使实际所唱的旋律高低与歌词的声调变化浑然相合，达到声调准确，旋律谐婉，腔韵悠悠，一唱三叹的艺术效果，这就是琴歌吟唱中的"谱外透韵"。

二、散文化的节奏

自古以来就有琴乐无拍的说法，正如元代李冶《敬斋古今注》所说："诸乐有拍，唯琴无拍，琴无节奏，节奏虽似拍而非拍也。前贤论今琴曲，已是郑卫，若又作拍，则淫哇之声，有甚于郑卫者矣，故琴家谓迟亦不妨，疾也不妨，所最忌者，唯其作拍。"因为在琴家看来，琴乐"原具有自然之节"(清祝凤喈《与古斋琴谱》)，琴乐的节奏应是一种合乎动静相生自然规律的节奏，琴乐的强弱快慢理应像天地之阴阳，四时之寒暑一样自然而然地更替变化，不应加上规整的板拍，破坏"自然之节"。

但琴乐无拍，并不等于不讲节奏，唐薛易简《琴说》云："凡弹调弄，或慢或急，不合句读，不识节奏，此大病也。"由于琴歌是在曼声长吟诗歌语言的基础上形成的，所以琴歌节奏必然受到诗歌节奏的制约。自古以来我国诗歌采用的是按"句逗"划分节奏的原则。"句"是每首诗最基本的节奏单位，与"韵"密切相关。一句完了，所要表达的句意也大致完成，故句末必有一个较大的顿挫。如五言近体诗的形式节奏是每句三节，每两个音为一节，最后一个音独自成为一节(俗称脚节)，即：XX | XX | X— | 以便句末适当延长音的时值，一咏三叹。而一句之内的"逗"是由一、二字或若干字组成的适于顿挫的最小节奏单位，逗的划分又受到意义的制约，故相当自由。如五言诗句在意义上的节奏就有多种变化："二二一"，如："明月一松间一照"；"二一二"，如："黄河一入一海流"；"一一三"，如："云一薄一翠微寺"；"一三一，如："门一看五柳一识"；"二三"，如："为我一一挥手"；"三二"，如："淑女诗一长在"；"四一"，如："姹女临波一日"；"一四"，如："喜一无多屋宇"。在诗歌语言的影响下，中国

古代琴歌乃至琴曲的节奏划分也都以句逗为原则，正如宋朱长文指出："以声依吟，则节奏曲折之不失也。"(《琴史》)唐代琴家陈拙对此阐述得更为详尽，他说："夫节奏者，句意节次也，有一字或二字、三字、四字、五字各分一节，声暂少息。奏者，声再发也，或二、三节合成一句，用节奏而成其句意。"这几句话的意思是说，琴曲在节奏上特别注重"句意"的完整。每一句又包含若干"节"，每一"节"则由若干音字组成(按："节"相当于"逗")，"节"末声暂少息，正如《载经》所说："止则节之"(见琴家姚丙炎整理的《唐代陈拙论古琴指法》)。现举琴曲《梅花三弄》的音乐主题加以说明(谱例中以∧表示一"节")：

谱例 4



这个音乐主题包括三句，第一、二句落在徵音上，第三句落在调式主音宫音上，每句句末都加以延长，给人以明显的顿挫之感。而前两句各分三"节"，末句分两"节"，"节"末声暂少息，每一"节"的若干音字在节奏上又呈现出多种变化。试想琴曲的节奏尚且如诗歌一样，完全以句逗为原则，就更不用说由"以声依吟"直接产生的琴歌节奏了！这就导致强弱周期性的出现没有规律，因此，即使今人在琴歌谱上采用西洋音乐"节拍"的概念，勉强划上小节线，但实际演唱时的强弱变化也并不符合小节线的意义。由此可见，琴歌谱上虽然从不记写节拍符号，但琴家在为琴歌打谱时，只要按歌词句逗就能决定琴歌的节奏。

在古代琴歌中，作为歌词的诗体有古体诗，近体诗和词，用得最多的是句子长短参差、句式富于变化的古体诗和唐宋词。但无论采用哪一种诗体作为歌词，琴家在处理琴歌节奏时，都要把"句"视为最基本的节奏单位，尽量保持一句句意的完整。对此，琴家查阜西在《渡勃集》中曾举例(引自琴歌《渔樵问答》首句)加以说明：

谱例 5



在处理这一前四后六的十字句时，为保持句意的完整，并兼顾到演唱时字音清朗的要求，虽可以采用多种节拍形式，但都难免会出现混合拍子。

琴歌节奏不仅以“句”为重，还讲究逗义的完整，如琴家管平湖据《梅庵琴谱》演奏的《关山月》(全曲谱例见《古琴曲集》第 271 页)，歌词通体为整齐的五言句，音乐上本可以自始至终采用整齐划一的二四拍，但在处理“由来征战地”句的节奏时则不得不破格，因为从词义上分逗，“由来”之后不宜多作顿挫，须紧接“征战”，应是“四一”，即为“由来征战一地”，于是只能在全曲中例外地使用一小节的三四拍，造成节拍的不规整。正由于琴歌节奏与歌词的句意逗义密切相关，所以琴歌不注重节拍的规整，节奏相当地散文化。如琴歌《凤求凰》，该曲乐谱最早见于 16 世纪中叶刊行的《西麓堂琴统》，但近年来传唱于琴坛的是琴家王吉儒据《梅庵琴谱》整理的一首，其词为西汉才子司马相如所作，采用句式参差的骚体，音乐节奏极其自由，各种不同节拍混合运用：

谱例 6



由此可见，中国古代琴歌的节奏明显不同于我国其他传统声乐曲。如敦煌曲谱、白石道人歌曲谱或九宫大成谱上的唐宋词曲的节奏，明清

以来的民歌、说唱、戏曲音乐的节奏，一般是既注重歌词语言的句逗，又兼顾节拍的规整，而且大多“逢韵必拍”(引自宋沈义父《乐府指迷》)，即每句句末韵字或直接落于板位，或使其延长音的最后一拍落于板位。如清代《九宫大成谱》上的宋词歌曲《凤凰台上忆吹箫》中的几句。

谱例7



但古代琴歌的节奏则完全建立在诗词语言句逗的基础上，由句意逗义所决定，加以琴家一向反对节奏上的人为束缚，因此琴歌往往采用舒缓的速度、不规整的节拍，以便琴家自由地宣畅情志，怡情养性。

三、简淡的风格

中国古代琴歌的风格可以用“简淡”二字来概括。究其成因，首先是受了中国古代儒、道、佛三家美学思想的影响。早在先秦时，孔子就说：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”(《论语·雍也》)要求形式必须服从内容的表现，反对过分雕琢之风。以后《乐记》提出：“大乐必易，大礼必简”，宋儒周敦颐也说：“乐声淡而不伤，和而不淫”。他们都认为至乐是简易、淡泊、平和的。以老、庄为代表的道家则把超乎形色名声的“大美”作为他们的审美理想。老子说：“大音希声，大象无形”。庄子不但主张虚静、恬淡、寂寞、无为，还在论“言”与“意”的关系时指出：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌。蹄者所以在兔，得兔而忘蹄。言者所以在意，得意而忘言。”(《庄子·外物篇》)他强调“言”只是工具，目的在于达“意”，即在有限的“言”中应包含无穷的“意”。老庄的这些美学思想反映到琴歌艺术中，就使琴歌形成了简淡的风格。从佛学角度来说，唐宋之后，以沉思为本的禅宗(按：禅，在梵语中是 Dhyana, 即沉思)更提倡万物皆空，万念俱寂的境界。而古代琴歌“简淡”的风格正是体现了这种境界。所以宋代琴家成玉磵认为，攻琴优如参禅，琴家应有和尚修道那样

的静坐功夫，经过岁月磨练，才会产生悟性，无所不通。

其次，古代琴歌"简淡"风格的产生与琴歌的功能有关。如果说，魏晋之前，琴歌由于受到儒家所谓"明道德"、"美风俗"的影响，还比较重视政教功能，出现了不少传播社会伦理，宣扬王者功业的作品，那么，自魏晋开始，随着社会动乱的加剧，党锢之祸的激化，一大批没落失意的文人由入世而出世，由信奉儒学转而崇尚佛、老，他们关心、追求的不再是王者功业、社会伦理，而是个人的养生，心灵的自由。于是琴歌、琴曲就从政教功能的束缚中解放出来，与魏晋时勃起的田园诗、山水画一样，逐渐成为文人雅士抒情言志，修身养性，自得其乐的一种艺术。如嵇康在《琴赋》中开门见山地指出，琴乐可以"宣和情志"，自由地宣泄、调和琴家内在的情性，以起到"导养神气"，使人"处穷独而不闷"的作用。又如陶渊明不愿为五斗米折腰，归田不仕后，整日徜徉于琴书之中。他"载弹载咏，爰得我娱"，"乐琴书以消忧"。所以魏晋之后，虽然琴歌中依然还出现一些宣扬伦理道德，发挥政教功能的作品，但大量琴歌表现的是文人愤世嫉俗，返归自然，逍遥物外之情，如琴歌：《极乐吟》、《醉翁吟》、《渔樵问答》、《归去来兮》、《寄隐者》、《乐山隐》、《凌虚吟》、《洞仙歌》和《秋江晚钓》等等。大多数琴家都把吟唱琴歌，弹奏琴曲作为文人生活中抒发自我，怡然自适的重要内容。如唐代王维，晚年皈依佛教，退隐山林，与琴为伴。他"独坐幽篁里，弹琴复长啸"，自弹自吟，乐此不疲。唐代白居易经常于夜深人静之际抚琴而弹，借"清泠"、"恬淡"的琴声，聊以消闲养心。他写道："月山鸟栖尽，寂然坐空林。是时心境闲，可以弹素琴。清泠由本性，恬淡随人心。"（《清夜琴兴》）宋朱长文在《琴史》中说："夫近世乐道之士，或好于琴，聊以娱养情性而已。"宋成玉磵指出："作家者多以调子（即琴歌）自娱。"（《琴论》）宋真德秀认为，诗的功能是"畅吾之情"，琴的妙用是"养吾之心"（《送萧道士序》）。明李贽则强调："余谓琴者心也，琴者吟也，所以吟其心也。"（《琴赋》）可见魏晋之后琴家们大多认为，无论唱琴歌，弹琴曲，其作用都不是为了娱悦别人，教化别人，而是为了"宣和情志"，宁心养性，聊以自娱。

既然长期以来琴歌或琴曲只是文人稚士涵养情性的一种自娱的艺术，所以在音乐的风格上就必然以"简"为美。但"简"不是"简单"，而是"简约"，即不刻意追求复杂的音乐表现手法，只求凭藉简约的音乐语言，寄托深远的意趣。鉴于中国古代的琴棋书画在审美意识上是相通的，故在此不妨从绘画之例谈起。清代郑板桥喜欢画竹，曾作《墨竹图》

一幅。画面上既无竹根，也无树梢，只画了几片竹叶和兀立在纸上的十几根硬竹竿，他自题诗云："不过数片叶，满纸俱是节……"。虽然板桥画的竹，省略许许多多的细节，甚至连该画的竹根也都从略，可谓"简"矣，但满纸俱是"节"的画面却蕴含着无穷的意味，使人不禁为板桥所寄寓的高风亮节所感。可见古代绘画之"简"，仅指笔墨、线条而已。至于画面所要表达的意趣却是深远的。联系中国古代琴歌来看，宋成玉磵就把弹唱琴歌比喻"人作五言诗"，要求琴歌像诗中的五言一样，言简意赅，让人透过简约的音乐语言，感受到丰富而深厚的意蕴。宋代琴家赵希旷也主张简约，反对当时琴坛的"雕镌绮靡"之风，指出应"剪截繁声，抑扬清韵"，使"其声淳而旨深"。所以，古代琴歌中的"简"与绘画古诗相类似，正如古人所说："简者，简于象，而非简于意。"（挥向《玉几山房画外录》）琴家所追求的正是一种"以少总多"（《文心雕龙》）含意深蕴的简约风格。加以琴歌不同于琴曲之处，在于自古以来，琴家总是自弹自唱琴歌，而古琴的指法颇为复杂，琴家既要弹又要唱，也势必造成琴歌弹奏技巧之简易。因此琴歌节奏舒缓，旋律质朴，以"简"为美。

如果说琴歌之"简"，侧重于外在形式，那么与"简"相关的"淡"则偏重艺术内在的韵味。古代琴家之所以酷爱琴乐，就是因为它的淡雅韵味能涵养人的情性。白居易在《夜琴》诗中写道："调慢弹且缓，夜深十数声。人耳淡无味，惬心潜有情。自弄还自罢，亦不要人听。"清汪烜也强调："琴乐至淡之旨，其旨愈长，惟其淡也，而和亦至焉矣。"琴家们推崇的正是这样一种乍听"淡无味"，细嚼"潜有情"的韵味，一种表面平淡至极，实质韵味深蕴的审美情趣；正如宋成玉磵所说："盖调子（即琴歌）贵淡而有味，如食橄榄。"（《琴论》）青橄榄之味诚然淡泊，但细嚼之余，生于口浦的清香之味却经久不散，含蓄蕴藉，余味无穷。

由于琴歌顾名思义是以琴伴奏的歌，所以琴歌淡雅的韵味还有赖于古琴这个古老乐器的烘托。古琴的琴体系用桐木与梓木胶合起来，使之构成一个大共鸣箱。琴的面板较厚，面板本身就是指板，出音孔开在底板上，故古琴能发出"金石之声"，声音清雅，古人称之为"雅琴"。古琴音量较小，那希微幽静的琴声，用以伴奏，最能映衬出琴歌之"淡"。古琴没有码或品，而有徽。其琴弦在弹拨乐器中较长，拨弹一声，波动时间久，宜于缓缓奏之。在演奏上，古琴主要有散音、泛音与按音三种不同音色，特别是按音，虚实相生，接近古人的吟诗声。所以，与其他弹拨乐器相比，琴韵淡雅悠长，余音缭绕，即使弹奏简朴的旋律，也能简而不简，

淡而有味。加以琴歌一般采用的又是凝练含蓄，一咏三叹的古诗词，歌声与琴声相映相托，就更能表现出淡雅的韵味。

如果说，明清时期作为娱悦观众的昆曲、乱弹，可以运用繁复花哨的旋律，变化多端的板式，色彩浓烈的乐队伴奏，把人的喜怒哀乐之情刻画得淋漓尽致，那么，中国古代的琴歌则经常以一字一音、同音重复的旋律和舒缓自由的节奏，把人的感情表现得相当内在、含蓄，如王迪同志据《西麓堂琴统》(刊于 1549 年)整理的《伯牙吊子期》，就是这样一首风格简淡的琴歌(谱例见《中国古代歌曲七十首》第 12 页)。

这首琴歌采用了羽调式旋律和混合拍子，在旋律进行中，既无调性调式的变化，也无大起大落的跳跃，更没有使用华彩性的装饰音，但却感人地表达了伯牙悼念子期的凄怆之情，寄托了作者怀才不遇，寻觅知音的深邃意趣。

从上述古代琴歌的艺术特征及其风格中，可以看出，琴歌，作为古琴音乐的一个重要组成部分，作为琴乐与诗歌融为一体的艺术结晶，有它独特的艺术价值。然而，今天的人们对这种流传千年之久的古代琴歌不熟悉，不了解，平时偶尔能听到的只是《阳关三叠》等寥寥几首琴歌，以致有些歌唱者认为琴歌音乐过于简单，缺少艺术感染力。殊不知要唱好琴歌并不容易，因为要靠简淡的音乐表达深邃的意趣，需要演唱者具有深厚的艺术素养与功底。不入堂奥，又岂知此中之三昧。当然，随着时代的推移，现代人演唱琴歌的性质和环境都已改变，已不是为了悦己养性，也不在文人的书斋、庭院里，而是面对广大现代听众，需要考虑音乐厅演唱的效果。因此可以突破自弹自唱的形式，改为以琴箫伴奏，或以琴为主的小型民族乐队伴奏，而演唱时节奏、音量的变化亦可根据琴歌歌词感情的需要适当加大幅度，但古代琴歌固有的特征和风格则应努力保持，正确体现。只有真正继承古代琴歌的精髓，才可能使琴歌艺术在新时代迸发出璀璨的光芒。

——原载《音乐艺术》，1989 年第 2 期

古谱与古谱学

何昌林

东西方古谱种种

除现今广为通行的五线谱（发端于 11 世纪意大利人圭多·达赖左所创之四线谱，定型于 16 世纪）、简谱（18 世纪法国人卢梭及葛林、巴丽、谢威四人创立完成的用欧洲唱名呼唱的阿拉伯数字谱）外，人类从二千年前至一百余年前（中国在 1840 年鸦片战争前、日本在 1868 年明治维新前）所创造的各种贮存并传递音乐信息的方法——记谱法，及用之记写的曲谱，都可以叫作古谱。

西方古谱有古希腊字母谱、梭密字母谱、梭发字母谱（欧洲唱名谱）、拉丁字母谱、拉丁纽姆（Neumes 符号）、管风琴手法谱、鲁特琴手法谱等；

东方古谱包括东亚系的各种中国古谱、南亚系的印度梵文字母谱、西亚系的拜占庭纽姆与拜占庭字母谱、中亚系的波斯（及阿拉伯）古代记谱法等。

东亚系中国古谱，包括律吕字谱；宫商字谱；古琴手法谱（文字谱与减字谱）；筝谱（唐传日本十三弦筝谱及潮州“二四”谱）；唐燕乐半字谱·弦索谱系统中的琵琶手法谱及五弦琵琶手法谱；唐燕乐半字谱·管色谱系统中的宋俗字谱、唐传日本筚篥谱（筚篥假名谱）、笛谱（龙笛假名谱）、笙谱（凤笙假名谱）、尺八谱（尺八假名谱）、唐宋方响谱；由俗字谱

发展成的工尺谱系统中的“北谱”(昆曲谱式)、“南谱”(福建南音谱式)、湖南折子谱、带格工尺谱；曲线谱系统中的声明谱(佛曲谱式)、步虚谱(道曲谱式)、西藏“央移谱”(藏教谱式)与“日移谱”；三弦谱(“甲乙丙丁谱”)、日本化三味线谱；维族三线谱；苗族结带谱；朝鲜族文字谱及“上下位”记谱法；明代鼓谱；锣鼓经谱；盲人扣子谱；隋僧冯智辨传特殊古琴谱等等。这里已列举三十二种记谱法。当然，还不止这些。

由于古希腊字母源出腓尼基字母，而腓尼基人是亚洲西部（叙利亚、黎巴嫩沿海地带)的古民族(凤凰族)，因此，约形成于公元前5世纪的作为西方古谱之代表的古希腊字母谱，实是东西方文化交流的结晶。

某些东方古谱曾直接、间接地演变为西方古谱。例如：产生于公元前的拜占庭纽姆的西传，曾促成拉丁纽姆于第九世纪开始在欧洲的流行；又如：中国式簧乐器——笙——的传入欧洲，曾导致了管风琴的产生，因此，欧洲于15世纪开始流行的风琴手法谱，很可能与中国式的某种手法谱有联系。

宫、商等七个阶名及十二律吕至迟形成于公元前7世纪；它们从形成的那天起，即能表示(记写)绝对与相对音高，因此，这就意味着记谱法的产生，故律吕谱与宫商谱的产生，实早于古希腊字母谱。

古谱学的主要任务是译解疑难古谱

读谱法的失传与否，使得古谱可以区分为“能解”与“疑难”两类。

律吕谱、宫商谱、工尺谱、欧洲唱名谱等，因其读谱法从未失传，故称能解古谱；

古琴谱(文字谱及冯智辨谱式)、唐琵琶谱、唐五弦琵琶谱、宋俗字谱、古希腊字母谱、拜占庭纽姆等，因其读谱法久已失传，故称疑难古谱。(古琴减字谱的读谱法虽未失传，但目前只有一百名左右琴人能使用，何况自隋末人赵耶利、曹柔创减字谱以来，其指号符号，体系很多，形态与名称庞杂不一，悬疑之处比比皆是，因此，减字谱当属疑难古谱。)

古谱学是一门以译解疑难古谱为主要任务的新兴学科，亦即：恢复疑难古谱的早已失传的读谱法，将其有关曲谱资料由古谱谱式转译成现代通行的谱式；而对能解古谱中有关谱式的曲谱资料，就其信息贮存

残缺的方面进行推测，在转译时予以补充等等，只能当作古谱学的一个附带任务，并且要谨慎从事，否则，极易从古谱学的范围中滑出去，而进入音乐创作的自由天地。

企图恢复某种久已失传的读谱法，必须借助于考古学、文字学、版本学、文化艺术史学、交通学、以及宗教典籍、书法绘画等诸多方面的有关资料、专业知识、及科研成果。因此，古谱学实是一门“穿百衲衣，吃千家饭”的草创甚晚、建立未久的新兴学科。

古谱学因其既能作用于音乐研究又能作用于音乐实践（创作与表演），并对民族新文化的形成与发展具有特殊意义，而普遍地受到重视；古谱学的研究价值远远越出服务于音乐艺术的特定范围，而对人类学、民族学、文化艺术史学等学科，具有“提供有力支援”的意义。

自 1581 年至 1918 年，在古籍中、在雅典石壁、小亚细亚却雷斯墓柱、德国莱南公爵“古纸博物馆”等处，陆续发现了用古希腊字母谱记写的曲谱资料共八种，故西方古谱学遂于本世纪初应运草创。具有代表性的西方古谱学家，是德国学者萨克斯(1881—1959)。

中国古谱学草创于 19 世纪，以戴长庚、张文虎译解宋俗字谱谱式《白石道人歌曲》(转译成当时通行的工尺谱)而为标志。与此同时，闽派琴家祝桐君也整理抄刻了不少用减字谱与工尺谱相对照的琴曲。1914 年，杨宗稷首次译解古琴文字谱《碣石调·幽兰》而获得初步成功。在此前后，吴颖芳、方成培、凌廷堪、戈载、陈澧、郑文悼、童斐诸家，也对俗字谱的成因与译解进行了研究。清代中叶“乾嘉朴学”的兴起及其分支律吕宫调学与燕乐学的受到重视，是中国古谱学得以草创的坚实基础。自此之后，不少现代、当代学者均对宋代俗字谱进行了研究探索。

当上述有关学者仅将注意力集中在俗字谱方面时，日本学者于 1937 年开始译解研究唐代的琵琶谱、筝谱、笛谱了，亦即：中国古谱学又开辟了一个新的基地：日本。日本学者对中国古谱发生兴趣，是受了中西两个方面的影响：清代学者的律吕宫调学及古谱研究；欧洲学者(如萨克斯、沙畹、伯希和)的东方乐器研究。日本著名的中国古谱学家有羽冢启明、平出久雄，林谦三等人。

70 年代以来，我国音乐工作者进入了译解唐传琵琶(包括五弦琵琶)曲谱的研究领域，目前已发表有关译稿及论文的有张世彬(香港中文大学)，叶栋(上海音乐学院)，何昌林(中国音乐学院)等。

中国古谱学自清末草创以来，已经一百多年了。从杨宗稷弹响古琴

文字谱《幽兰》译稿，到日本国立剧院演出唐传曲谱《流水》、《啄木》、《团乱转》译稿，直至杨荫浏《白石道人歌曲》、叶栋《敦煌琵琶谱》译稿在电台、电视台的播出，所取得的成绩，是显著的。这次，在第二届《华夏之声——古谱寻声》音乐会上，介绍了11位研究者在40年中译解的用八种中国古代记谱法记写的古曲译稿，并选出一部分加以演唱演奏，这不能不说是一次检阅，实际上标志着中国古谱学的建立。相信这次音乐会，对于中国古谱学的健康发展，将起持久的推动作用。

中国古谱资料种种

清代中期(18世纪)，发现了元末陶宗仪1350年手抄本《白石道人歌曲》，包括俗字谱、律吕谱、减字谱歌曲共二十八首；1884年，梁•丘明传谱、初唐写卷古琴文字谱《碣石调•幽兰》在日本发现后被影摹在中国出版(黎庶昌《古逸丛书》)，原件现藏日本京都西贺茂神光院；1900年，敦煌莫高窟藏经洞发现五代写卷《琵琶谱》及"琵琶二十谱字表"各一件，现藏巴黎图书馆；稍后，日本正仓院又发现公元747年前抄写的《天平琵琶谱》一件，原件藏正仓院；日本人近卫家藏秘卷、9世纪抄件《五弦琵琶谱》二十八曲也被发现(其中有七曲系据唐人石大娘于773年的遗谱所转抄)，原件藏日本阳明文库；日本人旧伏见宫家藏的838年抄件《开成琵琶谱》及921年辑成的《南宫琵琶谱》也被移藏于日本宫内厅书陵部；另外，在日本琉球，也发现了许多俗字谱(假名谱)抄件；50年代以来，先后在西安、山西五台、北京、山东泰安发现了大量的用宋代俗字谱谱式抄写的鼓乐曲谱，大部分是清末民初的抄件；潮州与新加坡也发现了用"二四谱"记写的许多潮州音乐曲谱(清末抄本)；此外，散见于中日两国的由10世纪至20世纪初的抄本、刻本如《博雅笛谱》、《怀中谱》、《仁智要录》、《类筝治要》、《三五要录》、《三五中录》、《三五秘要录》、《伎乐横笛谱》、《净智笙谱》、《鱼山声明集》、《魏氏乐谱》、《事林广记》、《神奇秘谱》、《玉音法事》、《文林聚宝》、《九宫大成》、《泉南指谱大全》、《熊朋来瑟谱》、《大相国寺乐谱》、《粟庐曲谱》、以及历代各种古琴曲谱与工尺谱民间抄本中，也保存了用(唐传日本)笛谱、笙谱、琵琶谱、筝谱、及俗字谱、减字谱、曲线谱、律吕谱、工尺谱等谱式记写的大量乐曲。

上述谱本中所记录的乐曲，达数千首之多，实是一笔足以令人感叹的巨大的音乐财富。

中国古谱学家的历史使命是：首先要恢复上述有关疑难古谱的读谱法，将有关曲谱转译成现代通行的乐谱，以供研究、教学、创作、表演之用。

通过译解古谱而恢复古乐原貌的可能性

不同的乐谱、产生于不同的文化背景、历史阶段、乐种类别，体现不同的思维特性。

译解古谱，在对不同民族、不同地区、不同时期的音乐风格、特点、及其传承流变的一般规律有了相当程度的认识以后，归根到底还是一个纯粹的技术性问题，是将古谱中所贮存的音乐信息全部“释放”出来的问题；但恢复古乐原貌，却不只是一个技术性问题了。这里有三种差异，即：古乐的实际音响与古谱的信息贮存之间的差异；古谱与译解出来的现代乐谱之间的差异；译谱与今人实际演唱、演奏之间的差异。这种种差异缩小到什么程度才算古乐复原呢？有人说：“一棵树上没有两片相同的叶子；贝多芬的音乐早就走样了、失传了”，而我认为，“古谱寻声”——演奏、演唱译解出来的古谱——与古乐原貌之差异，若如同树之叶，如贝多芬作品之原貌与今貌那样，这就是了不起的古乐复原了。

人们常说：“现今最先进的乐谱尚且不能一揽无余地将音乐信息准确地全部贮存，何况千年之前的十分简陋的古谱？”殊不知现代乐谱的明显缺点，却往往是某些古谱的明显优点。例如：在“微分音记谱法”尚未推广之际，五线谱长期以来不能区分平均律、纯律、相生律音程，不能记录“音差”，不能记出“微分音”的准确高度；但古琴文字谱与减字谱通过对“弦次”与“徽分”交汇点的简略示意，却轻而易举地记出了音高的细微差异，这一点，比之于近年来新制定的五线谱的各种“音差表示法”，仍然高明得多。再如：五线谱无法记录诸如“音过程”、音色变化等与音乐风格的形成或改变密切相关的东西；而琴谱可用“手法”及不同“徽分”的标记来体现“音过程”，琴谱与唐琵琶谱均可在“手法”（演奏动作）的连接中，体现一定的音色变化与力度变化。因此，某些古谱由于对乐曲的音高及具体奏法有详尽而简明的记录，便可为古乐（曲）在音高、

演奏技法、"音过程"、音色变化等诸多方面的复原,提供有力的保证。不仅如此,当你弄懂了某种古谱的读谱法,并将其曲谱转译成五线谱后,还会发现,竟是将许多原来十分明确的东西,弄得模糊不清了。

记谱法的先进与落后,有两条标准:一是贮存信息的能力之大小;二是传递信息之方式的简易程度。"浑身缺点"的五线谱因节奏信息能得以较好贮存,及被贮存的全部信息的传递方式十分简易,故而成了历史的宠儿;某些古谱尽管优点很多,但因其传递信息之方式难于被今人所理解与掌握,遂逐渐失去了群众,遭到历史的遗弃。但我相信,将来世界上的某种新型乐谱,必然是汲取东西方古谱的各种优点而予以制定的。

当然,古谱种类很多,贮存音乐信息的方法、能力、效率各不相同,不能一概而论,而要坚持"具体问题具体分析"的原则。

东西方许多古代记谱法,例如古希腊字母谱、梵字谱、律吕谱、宫商谱、俗字谱(仅指《白石道人歌曲》)等,都是"但能记其声折而已,不能知其本义"的,亦即:仅能贮存音高信息,缺乏贮存节奏、音色变化、唱奏技法等信息的能力。译解这样的古谱而企图恢复古乐原貌,当然十分困难,因为:信息不全。

古希腊曾产生过这样的理论:音乐的基本要素是节奏,而音调倒是无关紧要的。这种理论的产生,除了有复杂的社会、历史、民俗等原因外,与当时的记谱水平,也不无关系:由于古希腊字母谱能够记写音高,故音调问题才成为无关紧要之事;由于不能记写节奏,故节奏问题成了音乐流播中的一个尖锐问题。

俗字谱《白石道人歌曲》由于没有详尽的节奏符号,故清代迄今一直就下列问题争论不休:姜白石歌曲是"一字一音",还是"一字多音"?是散板、吟诵式地演唱,还是像唐人曲子、元明南北曲那样打着拍板"有板有眼"地唱?上述争论之所以能引起学术界的普遍注意,是因为这里牵涉到对两宋词曲音乐的基本风貌的准确认识,并还关联到中国的词学(长短句格律、句式规范法及其他)的存在价值与发展趋向问题。但以上问题若要得到明确答复,如果没有新的宋词曲谱的发现,或不作音乐传承关系方面的历史比较,而仅仅依靠现有的十七首俗字谱歌曲,则是十分困难的,因为:乐谱信息不全。因此,"恢复宋词歌曲及其演唱原貌"这一课题,尚需继续进行探讨。

但某些以记写演奏技法为其基本特征的中国古谱(手法谱),在原

有音乐信息的忠实贮存方面，就显出其极大的优越性了。如琴谱的（右手）双牵、半扶、托劈、勾挑、打摘，（左手）泛按、吟猱、绰注等等，只要将上述有关标记准确译解出来，就可以在具体古曲的具体演奏技法（包括音色变化）方面，恢复其原貌；琴谱可以准确无误地记录音高上的任何细微的差异，这一点，前文已经谈及，故有关古曲在音高方面的复原，可以说比五线谱更有保障；琴谱中所记录的演奏动作，在实际进行中往往形成有规律的时间间隔，产生一定的节奏逻辑，体现出某种具有必然性的律动来，因此，这也等于间接地、局部地贮存了原曲的节奏信息。但琴谱所间接贮存的节奏信息，只能是局部的，因此，在节奏韵律方面，尚有许多地方需要译谱者自行揣摩。由于古琴家通常有严格的师承关系，对琴曲在节奏安排方面的一般规律，都有相当的把握，故不至于太出格，而往往大同小异。当然，由于琴曲通常只用琴谱（减字谱）记录，而不必译成他种乐谱，因此，古琴界历来无“译谱”之说，而叫“打谱”，即“按谱鼓琴”——这个曲子不是老师教的，而是自己按照谱子弹出来的。直到清末，“打谱”才加了一道手续：译成工尺谱（与减字谱相对照）。从此，“打谱”便包含“译谱”的意思了。

古谱家通常承认“打谱”有一定的“作曲”成份；并且强调指出，这是符合中国音乐在传承流变中所贯彻的独特的美学原则的，即：不似而似，变实未变；崇尚一曲多姿，反对千曲一面。就音乐美学而言，就中国音乐的实际情况而言，这样的见解（与做法）当然是高妙、中肯而又切实的；但从制谱法及古谱译解的角度而言，便不能不指出一点问题：琴谱在音高（包括微分音）、音色变化、演奏技法等方面的信息贮存能力，乃是现代记谱法所不及，现代记谱法，未尝不可从中国的古琴记谱法中吸取许多优点；但琴谱在节奏信息方面的贮存能力差，这就为古谱译解带来了许多麻烦，因为一首古曲，仅能局部地，而不是全面地恢复其节奏构成，总是一件令人遗憾的事。清末福建琴家祝桐君《琴学入门》曰：“按谱鼓琴，俗称打谱”，其“打谱”的做法，便是先研究减字谱琴曲，将音高、技法、音色变化、力度变化、局部的节奏韵律，都在实地弹奏中译解出来，然后再揣摩“局部”以外的节奏问题，千百遍地弹奏，确定腔韵、句段结构，最后定拍，并在减字谱上记入当时通行的带节拍记号的工尺谱，这就是所谓古琴“打谱”。杨宗稷打文字谱《幽兰》，方法也是这样。因此，古琴“打谱”基本上也是译谱性质，仅在节奏韵律方面，含有局部的“编曲”因素。因此，译解琴谱而复原古乐，在音高、音色变化、演奏技法，局

部的节奏韵律方面，是可以"信得过"的。当然，由于某些琴家乐于创新，在"打谱"时，不仅节奏自拟，连技法、音高方面也故意改变原谱信息，这从创新的角度看虽值得欢迎，但从复原古乐（译谱）的角度看，却不应提倡。因此，立足于创新的琴家所打出来的谱，我认为，不宜仍称之谓"打谱"，而应名之曰"编曲"。因为真正的"打谱"十分接近于译谱，与创新式的打谱（编曲）有很大区别：前者只有忠实译解原谱信息的权利，由于信息不全（在节奏方面），才相机自拟，这是万不得已、无可奈何的事，后者则有权改变原谱信息；前者尚可在相当程度上接近古曲原貌，后者则已成新曲，不宜视之为"古乐复原"之译稿。

在节奏信息贮存方面，唐代的琵琶谱与五弦琵琶谱显示了极大的优越性：它们用"放点"表示"拍"，用"大小字"表示附点，用"丁"（打停）表示延长（滚奏延长），用"谱字"左下方的"•"表示同音重复，用"火"字表示"疾速弹之"……这一切，就为古曲在节拍、节奏方面的准确译解，提供了十分有利的条件。鉴于这种记谱法至迟在公元7世纪已经成熟，实可证明这是一种全世界最早出现的能够贮存节奏信息的记谱法。

不仅如此，唐琵琶谱还能准确贮存古曲原有的演奏手法，如右手（木拨）的勾、打、挑、滚、（手弹）齐撮；左手的"打音"、"虚握"等。

此外，在选择正确的定弦法后，琵琶的"二十谱字"，五弦琵琶的"二十六谱字"，便能准确重现古曲的音高；如果进而研究琵琶的"促柱"法（左手的"推"、"拉"），则古曲的韵味，便能油然而生。最后，琵琶谱以"力"字来表示"强"，又体现其具有"手法"以外的力度变化的信息贮存能力。

由于唐琵琶谱能够贮存多种信息，将这些信息全部"释放"出来，便能使古曲复原；而器乐曲的复原所呈现的古乐风貌，又能给予古曲的演唱提供关键性的参考依据。

由上可知，通过译解某些古谱而恢复古乐原貌，是完全可以做到的，因为所使用的乐器、弦式色彩（定弦法所显示的空弦音的特色）、音高、"音过程"、节奏、全部演奏手法、一定的音色变化与力度变化等等，都与古乐相同，在这样的条件下，不仅古乐可以复原，甚至你想走样，还不那么容易！

当然，由于古人抄谱的疏忽，或漏"点"，或"大""小"字不分等等，会给译谱者带来麻烦。这虽然并非记谱法的问题，而是抄谱人的问题，却为古乐复原工作，设置了若干障碍；同时，由于目前对琵琶的"促柱"

法，尚缺乏深入研究，对其"一音三韵、变调改曲"的实际使用法，还缺乏有把握的认识，因此，许多问题，还得继续探索。

有些同志常说："我国的古谱，只记几个骨干音，不能反映古乐原貌"。

"只记几个骨干音"，指近代民间工尺谱抄本中的某些曲牌犹可，指古代某些器乐曲谱、如古琴文字谱《幽兰》及五弦琵琶谱《秦王破阵乐》等，则很不相宜，因为后两种曲谱，其记录演奏手法及音高之详尽，便决非"几个骨干音"而已了。

还有一个"框格在谱，色泽在唱"的问题。"框格"与"色泽"之差异，在古谱（声乐谱）的实际演唱中，也许表现得十分明显；但在古代的器乐谱，特别是属于手法谱一类的曲谱中，就不是这样了，而是"框格"中包含了许多"色泽"——贮存着详尽的能产生音色变化，力度变化、体现"音过程"，从而可以产生"韵味"的演奏技法方面的信息。就这类乐谱而言，实可谓"色在框中"，或曰"框色俱陈"。其实，现代乐谱也是如此：用五线谱记录梅兰芳的唱段，则外国人或不熟悉京戏的中国人唱起来就会完全没有"色泽"；若用五线谱记录一首琵琶独奏曲，只要不厌其烦地标明定弦法及左右手全部演奏技法的所有细微末节，则无论谁来弹，结果都是一样的。如果有什么差异，也只是演奏家艺术水平的不同，而决非乐谱信息的不同。

由上可证，只要具备了上述有关条件，通过译解古谱而恢复古乐原貌，确实是可以办到的事。

至于中国古谱中各种曲线谱的信息贮存方式，至今还是一个谜，故有关曲谱，尚不能准确译解。依据世界乐谱改进创制趋势，各种新的曲线型乐谱业已受到国际音乐界的重视，因此，对于中国式曲线谱的深入研究，不仅有其重大的历史意义，也具有多方面的现实意义。希望这一课题，能得到中外古谱学家们的重视。

几乎每一种中国古谱的译解研究，都遗留着大量问题。相信，随着中国古谱学事业的发展，这些问题将会基本上得到解决。

让我们用汗水与心血，来浇灌中国古谱学这朵华夏奇葩！

——原载《中国音乐》，1983 年第 3 期

调(均)·清商三调·笛上三调

冯洁轩

调(均)

"调"原是形容词。《说文》训调为"和"("和"当为"龢");训"龢"为"调"。"龢"通"和","调"与"和"可互训("调和"合成一词,当本于此)。

《说文》析"调"字结构为"从言周声",是形声字。由于"义存于声,声近义通"(王念孙语)的缘故,形声字的声符往往含有这个字的词义,故[清]焦循《易余籥录》卷四谓:

《说文》:"周,密也。"故字之从"周"者,"稠"训多也,"鬝"训发多也。《贾子·道术篇》云:"合得密周谓之'调'。"①

从"周"得声之字往往有"周密"之意,故"调"训"和",即形容周密无间,两相和合,用在音乐上,则是形容两个(或两个以上)乐音音高密切相合;即音高一致,与今语称乐音"准"、"和"相同。例如《韩非子·难三》:"且中期之所官,琴瑟也,弦不调,弄不明,中期之任也。"② "弦不调",即谓"弦音不准"。又如《吕氏春秋·长见》:"晋平公铸为大钟,使工听之,皆以为调矣。"高诱注:"调,和也。"③ "皆以为调"就是都以为音准了。又例如《淮南子·天文训》:"黄钟之律九寸,而宫音调"。高诱注:"调,和也。"④"调"即音"准"。凡是这一类"调"字,都是今语音"准"或音"和"的意思。

形容词"调"引申开去,便产生"使之调和"的意思,即把促使音高

"准"、"和"的行为动作称为"调"；"调"便由形容词引申成了动词。例如《礼记·月令》："调竽、笙、篪、簧"。孔颖达疏："调者，调和音曲。"[5]"调竽、笙、篪、簧"，就是把这些乐器的音高调准，以便演奏。又例如《荀子·正名》："声音清浊，调竽奇声以耳异。"杨倞注："调竽，谓调和竽笙之声也。"[6]至今"调"的这一动词性词义依然习用，今乐队各乐器之间取得统一音高的行为叫"调音"，使钢琴弦发出合乎规定音高的行为叫"调琴"，等等。

动词"调"再引申，则是把所调结果，即有着一定的相时音高关系的一组乐音称为"调"，这便是名词性质的"调"(称乐曲为"调"，也是名词，并且是它的引申义，本文对此不作分析)。这一概念，今天也在使用，只是内容更具体，更细致而已。

今天动词"调"读(tiáo)，名词"调"读(diào)，声母和声调都不相同，容易使人因此而忽视它们之间的关系。其实古代这两个词的读音却基本上是一样的。《广韵》下平声萧第三：调，"徒聊切"，这是"调"用作形容词、动词的读音，《广韵》去声啸第三十四：调，"徒吊切"，这是"调"用作名词的读音。[7]其反切上字均属定母，声母没有差异，韵母也相同。之所以反切下字一者为"聊"，一者为"吊"，只在于一为平声，一为去声，两者声调有别而已。音调的不同，在这里仅是区分同一字不同词义、词性的手段罢了；那是在语言实践中不同于常用词义、词性的特别强调而形成的差别。

古代音乐文献中动词性质的"调"，在今天是几乎不可能被误解的，因为这一词义如前所述仍然习用，并未改变；形容词性质的"调"，在今天的常语中已废而不用，这使我们易把古文献中形容词"调"混同为动词"调"，但如仔细一点，这样的错误并不难避免；至于名词性质的"调"，虽然今天仍在使用，但因为古今"调"的具体内涵不同，倘不细加分辨，倒真是很易被误解的，而且往往会造成极关健性的错误。例如有的先生认为中国的"调式的概念大约也在春秋战国之际逐步确立"，因为他以为"古时称调式为'调'(或'声')"。这就错了。而且把中国有关调式的理论往前推了至少一千年！实际上中国在相当长的历史时期里，"调"主要是指调高(包括宫音所在，因为宫音所在决定调高)，而不包涵调式主音的意义。

在古文献中，与"调"的词义及引申义相仿佛的还有"均"。

"均"，《说文》的解释是"平、徧也。"[清]段玉裁注："徧者，帀也；

平、徧者，平而帀也，言无所不平也。”可见和“调”一样，“均”最初也是一个形容词，对于音乐而言，同样可指两个(或两个以上)乐音音高一致。不过“调”和“均”各各所取形容角度不同：“调”从“和合无间”的角度形容乐音音高相同；“均”则是从“不分高低”的角度形容乐音音高相同。两者词义虽同，却非出一途。

“均”的这一形容词词义虽未见于古代音乐文献，但由其引申出来的动词词义和名词词义在古文献中却常被使用。“均”引申为动词，乃是“使之音高相平”的意思。见于古文献的有“均钟”、“均琴”、“均瑟”等，这些“均”字，都是调准(乐器)音高义。

“均”引申作名词，有两个义项，一为专有名词，指用于调音的一种特殊器具。《国语·周语下》有“律所以立均出度也”这句话，三国时韦昭为之注道：“均者，均钟木，长七尺，有弦系之以均钟者，度钟大小清浊也。汉大予乐官有之。”[8]由韦昭注可知，“均”就是古代用来调正钟音的一种专门的木制器具。

“均”引申为名词的另一义项则与“调”的名词词义同，也是指“均(动词)”成的一组有一定相对音高关系的乐音列。在这个意义上，长时期内“均”与“调”是没有区别的。

和“调”字一样，“均”字今天也有两个读音：一为(jūn)，作形容词和动词时所读；一为(yùn)，作专有名词和一般名词时所读。但在《广韵》中，“均”却只有一种读音：“居匀切”。《集韵》增加了“王问切”这一读音，那是今天(yù n)这个读音的来源。《广韵》的“居匀切”声母属见纽，韵母属谆部。《集韵》所增“王问切”声母属云纽，也即是喻母，韵母属问部。谆部与问部声调有异，前者为平声，后者为去声，但音值(语言学术语)仅有极细微的差异。至于声母的不同，也是较晚形成的。据黄焯先生说：“黄先生(冯按：指黄侃先生)创立古本声为十九类，合今声类二十二，共四十一类。……并制一歌括之云：‘古声五类十九畛，影、晓、匣三喉所领；今之喻纽古属定，……”[9]可知《集韵》所增“均”字读音之为喻母，乃由《广韵》所记“均”属定母的读音分化而来。这情形和“调”字也相仿佛；它们的不同读音之间都是有源流可寻的。

清商三调

从"调"的引申过程可知名词"调"的出现晚于动词"调",尤其晚于形容词"调",文献语言的实际情形也可以证实这一点。名词性的"调"较早而又出了名的,恐怕要算汉魏相和歌的"清商三调"——平调、清调、瑟调了。相和歌除这三调而外,还有楚调和侧调,实际共有五调。但"清商三调"历史上曾单独成为一体,故更出名一些。

清商三调的歌辞,也即文学部分,《宋书·乐志》和《乐府诗集》等书都曾载录,但三调在音乐上的性质,这些书却都没有较为正面的叙述。只有《魏书·乐志》所载陈仲儒的一段话,是涉及三调性质的唯一历史记载;虽说那也只是附带谈到,并非专论,但已是吉光片羽,至可宝贵了。

陈仲儒是南朝人,"自江南(齐梁)归国(北魏)",[⑩]参加了乐律讨论,并提出他独到的看法:"请依京房,立准以调八音。"于是主管音乐的部门发出公文询问他:"京房准定六十之律,后虽有器存,晓之者尠。至熹平末(冯按:东汉灵帝年号,公元172-178年),张光等犹不能定弦之急缓,声之清浊。仲儒授自何师,出何典籍而云能晓?"这是公元519年的事。陈仲儒的议论,便是回答这种傲慢无理而又幼稚无知的问话的。(顺便提一下,今音乐史家喜欢称陈仲儒的话为"奏议"。按"奏议"指臣上书皇帝言事,但陈仲儒明明是回答"有司问状"的,当然不属"奏议",我想称之为"答问"比较合适。)

由陈仲儒的"答问"可知,他主张用变律调校乐器,认为局限于十二律,调出来的五声是不准的,这是一;第二,他主张以"准"和琴五调调声之法相结合,来调校乐器。

关于"准",陈仲儒在理解上有一个不关原则的错误,为免产生误解(事实上已有误解的文字见诸刊物),这里有附带说明的必要。陈仲儒把京房在每一律名下所标这一律高在准上的弦长数中"寸"以下的余数,当成必须实见于准上的刻画了(按"寸"以下的余数,京房是以律数形式表达的,而且扩大了十倍,以便换算成弦长),所以陈仲儒说"又一而十之(扩大十倍),是为以准一寸之内亦为万九千六百八十三分"。按北魏尺史载有前尺、中尺、后尺,今据其中尺,一寸约合2.8公分,要在2.8公分中分出一万九千六百八十三分,谁能办到!难怪陈仲儒要说:"虽复离朱(按:传说中眼力最好的人)之明,犹不能穷而分之。"却不知这只是他自己理解上的错误。好在他并未就此望而却步,他说:"虽然,[⑪]仲儒私

曾考验，但前却中柱，使入准常尺分之内，则相生之韵已自应合。”他依然想出了在准上取律的方法，其实这在本质上也就是京房的方法。

陈仲儒的“准”尽量依照京房，例如（长一丈），有效弦长为九尺，以应黄钟九寸，张弦十三根，中弦依律调成黄钟，其下画上分寸，作为六十律高低之节等等。在史书没有交代清楚的问题上，则自出心裁，加以解决，例如他于中弦设轸，并在弦下加一码子，高度与两边临岳相等，加上准面要求极为平直，因此码子的移动既不离弦，又不顶起弦，从而避免影响弦的张力，影响所求律高；中弦以外的十二弦，则每弦加一较高的码，以便移码取音。

陈仲儒调校乐器的步骤是：

（准之）中弦……令与黄钟一管相合。……即于中弦案画一周之声，度著十二弦上。然后依相声之法，以次运行，取十二律之商徵。商徵既定，又依琴五调调声之法，以均乐器。其瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主。五调各以一声为主，然后博采众声以文饰之，方如锦绣。

这一段文字，是认识清商三调的关健。过去因为其中有什么调以什么音“为主”的“主”字，便把“调式主音”和它联系起来，认为什么音“为主”便是什么调式，清商三调便是三种不同的调式。这样的认识是错误的。正如上文所说，中国音乐理论当时并没有形成“调式主音”的概念，倘若一定要讲“主”的话，五声，七声里只有宫音才称得起是“主”，而不管它客观上是以什么音为主音的调式。况且陈仲儒所谈的中心、目的是要调校乐器，他提出要用“琴五调调音之法”来调音，足见五调（其中包括清商三调）的性质乃是不同调高，而非不同调式。因为调式体现在具体的乐曲上，即使一件乐器使用同一个调高，也可以演奏采用这一调高的不同调式的不同乐曲，何况在一首并不太长的乐曲里，不改变调高，还存在不同调式交替的可能，显见不同调式与不同调高的调音之间并无必然联系，陈仲儒在讲调音时怎么可能特别强调起“调式”问题来呢？所以清商三调不是三种不同的调式，而是每换一调都需要重新调音，在同一件乐器上，各有自己特定的音高序列的三种调高。

还有一种看法，是依据历史上视宫音为主的理论，把这里的“主”也作为“宫音”来理解，并把“为主”之前的“宫”、“商”看成是琴之弦序的。例如，认为“宫”即“宫弦”，“主”即“宫音”，“以宫为主”即“以宫弦为宫音”（余仿此），但陈仲儒分明说“五调各以一声为主”，说明“瑟调以宫为

主”的“宫”是“声”而非“弦序”，同时也说明“主”不是指的“宫音”，因为不可能说“瑟调以宫声为宫声”之类的话。宫商角徵羽是一个类似“首调唱名”而在音高上具有相对性的概念，在没有另一可供参照的对象（例如另一宫系的调）的情况下，“瑟调以宫声为宫声”之类话当然是无从成立，也是不知所云，因而是毫无意义的。

“主”既非调式主音，又非专指宫音，那么，在这里，在一个调里，它只能是指这个调打头的那个音了；这是剩下的唯一一种可能，舍此别无它途。准此，对于琴来说，“主”就是第一弦上的音；第一弦习称宫弦，只是在这个意义上，“主”才是“宫”，但不是宫音，而是宫弦音。“瑟调以宫为主”，就是“瑟调以宫音作为起始音”；其余二调同此解释。

剩下一个问题属于校勘范畴，那就是“平调”究竟以什么音“为主”？这一问题由于版本分歧，历来意见也有分歧。《魏书》中华书局标点本于此做了一条《校勘记》，摘录如下：“平调以角为主：诸本‘角’作‘宫’，《册府（元龟）》卷五六七作‘徵’，卷八五七及《通典》卷一四三作‘角’，卢（文弨）校据《通典》改‘角’。按作‘角’是，今从卢校改。”所以现在的点校本《魏书》，正如本文上面所引，这里是定为“平调以角为主”的。然而这却是不对的。

校这句话，“对校”结果发现一律是“平调以宫为主”，“他校”结果则或“徵”或“角”。“以宫为主”虽然很容易被排除（因为“瑟调以宫为主”既然全无出入，确无问题，那么平调就不可能仍是“以宫为主”了），可是平调究竟“以徵”还是“以角”为主却还不易定。卢校似是从作品时代先后和少数服从多数的角度定为“平调以角为主”的。然而作品时代至早也早不过《魏书》本身，而《魏书》偏偏是错的；要讲少数服从多数的话，《魏书》各种版本加在一起为数也不少，但是全都是“平调以宫为主”，你服从不服从？我以为，校此句文字，“他校”之外，还少不了“本校”和“理校”。

陈仲儒虽说“五调各以一声为主”，但于楚、侧二调各以何声为主却未作交代，仅以说明清商三调为限。我以为这固然由于清商三调是当时最重要的三调，但更重要的原因，还在于要以三调与上文相呼应。其上文谓：“即于中弦案画一周之声，度著十二弦上。（按：使十二弦具十二律音，各各为宫。）然后依相声之法，以次运行，取十二律之商徵。商徵既定，又依琴五调调声之法，以均乐器。”很清楚，先确立宫、商、徵三声，是为“依琴五调调声之法”作准备的，因此，下文接谈三调为主的三声，应当与这些已确立的三声有关。也即三调“为主”的三声，应即是最初确立的宫、

商、徵三声，而非其它。陈仲儒所列三调的次序，同样可以说明这一点。向来谈清商三调者，从不见"瑟、清、平"这样的顺序，常见的次序正好相反，是"平、清、瑟"。[宋]郭茂倩编《乐府诗集》，所收三调歌词的次序也是如此。可见三调之中，平调居首，影响最大，平调的影响，甚至远及于朝鲜和日本。陈仲濡却以平调居末，瑟调居首，当是为使不同"为主"声的调分别对映前文"宫、商、徵"三声所作的有意识的重排。这样一来，瑟调居首，其"为主"之声为"宫"，正与前文宫声居首时应，清调居中，"为主"之声为"商"，正与前文商声居中对应，前文徵声居末，后文平调也居末，则平调"为主"之声也例应与前文对应而为"徵"。所以说，关于平调的这一句，应依《册府元龟》卷五六七，校定为——"平调以徵为主"才是。

根据以上分析，清商三调在琴上的音阶排列即如下表。

弦序 / 阶名 / 调名	一（宫）	二（商）	三（角）	四（徵）	五（羽）	六（文）	七（武）
平调	浊徵	浊羽	宫	商	角	徵	羽
瑟调	宫	商	角	徵	羽	清宫	清商
清调	商	角	徵	羽	宫	清商	清角

以上三调弦法，与迄今琴上仍使用着的三个常用调的弦法完全相同：平调相当于今之正调；瑟调相当于今之慢角调；清调相当于今之蕤宾调。中国的器乐，历史最久且至今赓续不断者，恐怕无一能出琴乐之右，光是琴调，就已五花八门，繁复异常，有些名称的来源虽然现在已很难说清，但仅从名称本身也不难知其命名所取角度很不一致，它们既非产生于一时一地，其名称和内涵也不免在历史长河的冲刷中产生程度不同的变化。但是有一点却是可以肯定的，调的发展，在一个相当长的历史时期中，应当是由简单走向繁复，由关系相近走向关系较远的。清商三调正是中国历史上较早产生、发展并被长期的音乐实践肯定了的，其形式及相互之间的关系如此简单朴素也就毫不足怪了，而且唯其简单朴素，才能广泛适应当时各种乐器性能上的局限。

平调弦法同于后世正调。平调居三调之首，历史上有过很大影响，然而奇怪的是在琴的文献(包括乐谱)中，平调的踪迹几难发现。相和五调中其他各调在琴书里多多少少都有反映，惟独平调没有，琴上原有的平调哪里去了?我认为后世所谓“正调”也者，正是早年的“平调”。“平”训为“正”，本就有“正调”的意思，其名称由平调而化为正调，原是极顺当的。“正调”又称“黄钟调”。若按今琴之一弦音高为C计，则正调之宫音为F，而晋时黄钟比G稍低，魏尺长于晋尺，黄钟音也应略降，故今正调之宫音大体上仍接近古之黄钟。正调之所以又名黄钟调，当是由其宫音相当于黄钟律而来，这里面包含着极古老的信息。

瑟调弦法与今之慢角调同。慢角调弦法由正调“慢三弦一徽”即将正调第三弦降低半音而成，第三弦又称角，慢角调的名称盖由此而来。慢角调又称林钟调，因为其宫音位置(一弦)正相当于古代林钟。古代以一弦为宫而称为瑟调，大概因为这是瑟的基本弦法(瑟的基本调)的缘故。《淮南子·览冥训》:“夫有改调一弦，其与五音无所比，鼓之而二十五弦皆应。”由其“二十五弦”可知这里所讲为瑟。对于这段话，高诱注道:“一弦，宫音也，音之君也。”瑟在汉代是最重要的常用乐器，高诱是东汉末人，所说瑟一弦是宫音，应是可信的，而且文章所谈，当然是指瑟上常用调而非特殊调。

清调弦法与蕤宾调同。蕤宾调又名金羽调。《琴书大全》说:“金羽，紧五弦一徽，又名清角，与蕤宾同弦法。”[12]之所以“又名清角”，自然由于它的宫音相当于正调的清角了。清调与平调的关系也是前者宫音相当后者清角，同理也可以称之为清角调的，“清调”是不是“清角调”的省称呢?很可怀疑。

琴之转调，以“慢宫变角”和“紧角变宫”为常法。平、清、瑟三调的关系，如上表所示，以平调为基本调，“慢宫变角”，便可成瑟调，“紧角变宫”，则可成清调。瑟调和清调，分别是基本调平调的下四度和上四度调，它们之间的关系，是最为密切的。

笛上三调

笛上三调，就是正声调、下徵调、清角之调，一般认为与荀勖律笛有关，其事则并见于《晋书》、《宋书》。学者论及，通常以《晋书》为据，因荀

勖为晋代人物。可是晋代历史虽早于刘宋，《晋书》成书却晚于《宋书》；《宋书》为[梁]沈约撰，《晋书》为[唐]房玄龄撰，且《晋书》中有关章节全录《宋书》。故若论其事，仍当以《宋书》为据。因此我们既不应该把有关记载归诸《晋书·律历志》的实际撰者李淳风，更不应该归诸房玄龄；但是它的真正撰者也非沈约，而是另一位历史上也负盛名的何承天。这些问题，史学史家、文献学家都有定说，只是我们音乐学界还没有怎么引起重视而已。修撰《宋书·律历志》的何承天不但是天文历算大家，而且精于音律，以发明接近平均律的新率而在音乐史上占有一席地位。而且他有音乐实践经验，能弹筝，史载皇帝曾赐"银装筝一面"给他，看来他弹筝还有一定知名度。总之，何承天是音乐行家，加之其生活的时代离荀勖不远，荀勖卒于公元289年，何承天生于370年。所以，他在《宋书·律历志》中所记荀勖事，应是可信的，也无"音乐外行"之嫌。至于书中或有错漏，那也是因为书籍流传久远，经过多人之手而造成的，这在古籍中是难免会有的。

笛上三调，在荀勖谈他的律笛时有比较详细的说明，但荀勖只是援引旧说（还有所改动，详下文），三调之在笛上，其实是早就存在的，并非荀勖自创并运用于他首创的律笛上。据荀勖等的奏文，认为以往工人"作笛无法"，"其御府笛正声下徵各一具，皆铭题作者姓名。其余无所施用，还付御府毁。"[13]说明御府笛中原有正声、下徵笛，正声、下徵是笛上原有的调名，于此则指两具不同调高的笛。又东汉马融作《长笛赋》，中有"反商下徵，每各异善"句，[14]所写为笛，其"下徵"，显然是指笛上的下徵调。《长笛赋》收入《文选》，[唐]李善为之作注，正是援引《宋书》所记下徵调句来解释它的。《后汉书》谓马融"好吹笛"，他本人在《长笛赋序》中也自状"博览典雅，精核数术，又性好音，能鼓琴吹笛"。他所写笛的"下徵"调，当非无稽之谈。据陆侃如先生考证，《长笛赋》作于东汉顺帝永建元年（126），[15]荀勖言律笛，事在公元274年，足见笛上"下徵调"远在荀勖事前148年就有了，而这个年代，还只是确有下徵调的历史下限。杨荫浏先生在其《中国古代音乐史稿》中曾"推测"过："（笛上）三宫是原来民间流行的传统；荀勖制成十二笛时，仍不能不顾到民间的传统吹法。"[16]他的推测，可谓信而有征。

笛上三调既为从来流行，并非荀勖为其律笛所创，那么我们分析三调，就不应该依荀勖律笛为对象，而应把民间长期、普遍使用的传统笛（普通笛）作为对象，才能不被因荀勖特殊的笛而必然会带来的特殊问

题所困扰，才能避免因对象特殊而得出特殊结论的失误。因为荀勖律笛的特点是，在按通常方式吹奏时，其正声调的各音阶音应与它们所对应的律高一致，这使荀勖依十二律所作十二具笛，犹如十二架各以F键对应十二律，但各键之间音高关系并不改变的纯白键“钢琴”。（这只是为了便于说明问题而作的比喻，于此可以排除律制、音域等等方面的不同。）假设荀勖十二笛中有一笛正声调宫音相当于F，那么它的音阶音大体上可以相当于现今钢琴以F为宫构成的纯白键音阶；倘要转成以其“下徵”(即C)为宫的调，而又不存在黑键，结果势必会出现只有清角(F)而无变徵(#F)的另一“音阶”；而且宫音位置每改变一次，每转一新调，就必然跟随出现一个新的“音阶”。显然，在所出现的各种“音阶”里，除正声调音阶外，其他“音阶”都只不过是幻影而已。因为荀勖既把每一笛孔音依律定死，其利虽是演奏正声调各音都能准确，但同时也带来了不能灵活转调的弊病，以致每转一调便会出现一种不同“音阶”。因此我们说：荀勖律笛与笛上三调是无缘的；笛上三调也既不是在荀勖笛上产生，又不能在荀勖笛上运用的；从荀勖笛上探求笛上三调面目，只能遮蔽自己的眼光。

我们已经知道，笛上三调事实上存在于为荀勖所不齿，并主张毁弃的当时的传统笛上。与荀勖笛不同，传统笛不强调每孔依一律，不特别强调七声中的半音关系（所以荀勖说它“七孔声均，不知其皆应何律。”），类似于近代的传统匀孔笛（只是当时的笛和近代的箫形制相仿，竖吹，吹口在顶端，六个按音孔中最上一个开在后面，与前五孔开口方向构成180度）。这种笛吹出来的音阶音并不太准，这是它的缺点，但通过一定的演奏技法可以作出补救；其优点则是因此而转调比较方便，尤其是近关系调，几乎是不费力气的事。在它上面所翻出的新调，当然并非新的音阶。（这样的实例在今天民间音乐中并不少见。）杨先生说：“若真照传统吹法（冯按：指在笛上吹奏当时传统的三调），则列和（冯按：列和是荀勖反对并又借以说法的乐工）七孔声均之笛（原注：与今天的箫的音律体系一样），在实用上，也有胜于荀勖的笛之处。在这一笛上，其后出孔音高合夹钟清商，其前面最上一孔，合大吕清宫，在指法上降低半音，并不困难。在列和的笛上，一笛吹出三宫，原来很容易的。”[17]这些话，可以使我们对传统笛的性能、面貌有一个更准确的认识。

所以，在传统笛上，笛上三调只能是在一枝笛上吹出的，不同调高（不同宫音位置）的三个调。正声调，以笛前五孔最上一孔为宫，余音依

次类推；下徵调，即以正声调之下徵音为宫（前五孔由上往下数第四孔），余音依次类推。这里需要重新讨论的是"清角之调"。按说下徵调既是以正声调之下徵为宫所构成的调，则清角之调例应是以正声调之清角为宫所构成的调了，但是荀勖在他的笛上却以正声调的角为宫。这与调名不合，应是荀勖在其律笛上强求三调造成的。因为荀勖笛角音之上只有变徵，而无清角，倘以变徵代替清角为宫，则所构成的调除宫音而外，其余六音无一能与宫音对应，即全都不准，因此他只能退而求其次，改以正声调之角为宫，何况"清角"与"角"，都具一个"角"字。但是即使如此，在荀勖的律笛上，"清角之调"依然有四个音不准，十分别扭，尽管他要求"一律哨吹令清"，终不免败象丛生。杨先生说得好："荀勖的笛，虽然一宫准了，符合于一宫的计算法了，但转调则很困难，转清角调实际不可能。[18]不但如此，而且如上所说，荀勖笛上以角为宫，本来就称不上是"清角之调"，充其量是个"假冒伪劣"，然而却因为其"怪"，很使一些前辈为求其解白白耗费了精力，真正是贻害无穷！

今天，要还笛上三调"清角之调"的本来面目，当然应以正声调之"清角"为宫才是。[19]这样，笛上三调各在传统笛上的音位及相互间的关系便如下表所示：

笛孔序 / 阶名 / 调名	筒音	前五	前四	前三	前二	前一	后孔
正声调	角	变徵	徵	羽	变宫	宫	商
下徵调	羽	变宫	宫	商	角	变徵	徵
清角之调	变宫	宫	商	角	变徵	徵	羽

注：笛孔序数为自上而下

以此表对照上列清商三调一表，我们惊奇地发现：笛上三调的调关系，与清商三调的调关系竟是一模一样！笛上三调之正声调相当于清商三调之平调，而平调实即琴之正调，与正声同义；下徵调与正声调的关

系，相同于瑟调与平调的关系；清角之调与正声调的关系，相同于清调与平调的关系，而清调在琴上又称清角调，与清角之调同义；在清商三调中，笛是和琴、瑟等乐器一齐演奏的，可见所谓笛上三调，实即是清商三调在笛上的特殊名称；但是由于笛可以因长短而改变音高，所以笛上三调更有着自己相对的调关系性质，即凡是以笛之前第一孔作宫的都是正声调，如果前一孔宫音相当黄钟，则此笛正声调是黄钟为宫，倘换一根笛，其前一孔音相当林钟，则此笛正声调就变成是林钟为宫了，又因为林钟是黄钟的下徵声，所以对于黄钟为宫的正声调笛，它又可称为下徵笛。总而言之，笛上三调既可以与清商三调对应，同时又是笛上专用，并具有相对调高意义的调名。

注释

①转引自沈兼士：《右文说在训诂学上之沿革及其推阐》、《沈兼士学术论文集》，中华书局，1986，第99页。

②陈奇猷：《韩非子集释》，上海人民出版社，1974，第865页。

③陈奇猷：《吕氏春秋校释》，学林出版社，1984，第604、608页。

④刘文典：《淮南鸿烈集解》，卷三，商务印书馆，1931，第74页。

⑤《十三经注疏》，中华书局，1980，第1369页。

⑥《二十二子》，上海古籍出版社，1986年，第343页。

⑦《宋本广韵》，中国书店，1982，第125、393页。

⑧《国语》，商务印书馆，1958，第45页。断句与标点引者有所斟酌。

⑨黄焯《古今声类通转表》，上海古籍出版社，1983，第281页。

⑩《魏书·乐志》。自此以下凡所引《魏书·乐志》语，均见中华书局点校本《魏书》第2833页至第2836页，不再一一注明。

⑪中华书局点校本此不加标点，欠妥，故补。

⑫《琴曲集成》，第五册，中华书局，1980，第218页。

⑬《宋书·律历志上》，中华书局，1974，第213页。

⑭《文选·长笛赋》,中华书局,1977,第252页。
⑮陆侃如:《中古文学系年》,中华书局,1985,第161—162页。
⑯杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社,1981,第169页。
⑰同⑯。
⑱同⑯。
⑲表面上看,清角之调官音所对应的是正声调变徵音孔,但从两调七声对应的总的情况可知,这里正声调的变徵音孔,应作为清角来对待,故不能称为"变徵之调"而须名之为"清角之调"。但另一方面,清角之调与琴之清角调合,而琴之清角调又名蕤宾调,同一调的调名,两者名称相差一律(清角之律位为仲吕),则是古之琴家按理论把笛上清角音孔算作变徵音孔的结果(变徵的律位正是蕤宾)。所以琴上"蕤宾调"这个名称,应是据笛所起,并非琴自身固有的。

——原载《音乐研究》,1995年第3期

中国十二律的最初状态

孙克仁

中国古代，有关律器的记载，几乎都奉律管为正宗。尽管这类律器在应用上，麻烦重重。律管的制作，须先行三分损益法运算，再依算定数据，截出十二根长度不等的律管。后来，又增加了规范管口径和容积方面的措施。但总是摆脱不了吹奏时，会产生管口校正量的干扰。

本文认为，中国古代律制中的十二律，其最初状态不是三分损益法的产物，而是在一根单管上，借开管和闭管状态，选奏谐音组成。这种做法不会产生管口校正的麻烦。中国古人概念中，把音律分为阳律（六律）和阴律（六吕）的独特传统。正来自此源头。

一、管律造成的矛盾

中国以管定律的历史久远。史载管律的开发，被追溯到石器时代的黄帝时期。[①]依三分损益法实施十二律管的定制，也曾无一例外地被历代皇朝载入正史。1972年7月，湖南长沙马王堆西汉（公元前206—公元25）轪侯利苍夫人的墓葬中，就出土过陪葬的律管一套，十二根。[②]

但是在具体操作上，由于吹奏律管时，辐射气流会从管的底口喷出，暧昧地延长了原管空气柱的长度，造成算定音高与实奏音高间的差距，由于这一差距很难量定，致使实用上麻烦不断，矛盾重重。仅举西汉京房（公元前77—公元前37）的实践为例。作为乐官，京房深知这种计

算产物的弊端，曾公然宣称“竹声不可度调。”[③]即律管不敷被用来宣示示范音高。他创制了像瑟那样施十三弦的“准”来作为律器。[④]作为弦律器，“准”虽然避开了管律器管口校正量的麻烦，但弦的定音还须牵涉到弦紧张度的这一因素。另外，出于对传统的敬畏，也使京房必须虑及在管律器上找到弦律器成立的依据。为此，京房借用了古老的“缇室侯气”法。侯气之法在中国历史久远，《易·上经·乾》：“同声相应，同气相求。”[⑤]的记载表明，中国古人很早就观察到共振效应现象。《庄子·徐无鬼》提及：“调瑟，废一于堂，废一于室，鼓宫宫动，鼓角角动。音律同矣，”[⑥]就是一种侯气实验。京房的“缇室侯气”就是在里外三重，墙挂缇缦的房间中，将经计算截定的律管(比如黄钟律管)斜放在木桌上，管内放入芦苇膜烧成的灰，然后在律管上方置“准”。配合弹奏“准”的主弦，不断调节它的基音。当弦基音的频率与管内空气柱的频率耦合共振时，律管中的葭灰就会在振动节点上聚集起来。[⑦]主弦的基音一旦被校定，其余十一律就可以依据设在主弦下的游标，在标定长度上一一弹得。这样，获得了弦、管声气相应的依据，以“准”宣律就避开了古制的讨伐。不过这套操作程序十分繁复，京房一去，他的“准”和六十律管很快就无人问津了。[⑧]

律管本是件宣示标准音的器物，事实上却谬误如此，确实让人困惑了两千多年。其实，这是后人把三分损益法强附在管律上造成的谬误。最早，用律管示律是无需运算截管的。它只利用开管谐音和闭管谐音。

二、管谐音与音律

不依赖三分损益法计算，仅用单管定律的记载今存最早者。在战国时代(公元前475—公元前221)秦国宰相吕不韦编纂的《吕氏春秋·古乐》中：

“昔黄帝令伶伦作为律。伶伦于大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷。以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫。吹曰：含少。次制十二筒。以至阮隃之下，听凤皇之鸣，以别十二律。其雄鸣为六。雌鸣亦六，以比之黄钟之宫适合，黄钟之宫皆可生之，故曰：黄钟之宫，律吕之本。”[⑨]

这里“取竹”“而吹之”“以为黄钟之宫”“黄钟之宫皆可生之”一段已

清楚表明，伶伦定律是以吹奏管谐音的方式进行的。因为前句已经表白“吹之以为黄钟之宫”，后句却还强调“黄钟之宫皆可生之”。“皆”者，非一也。它表明伶伦在那根竹管上，吹出过不止一个黄钟音。用行话来解释，那就是伶伦吹奏了泛音列。然后托凤凰之鸣，选出其他十一个谐音，再“次制十二筒”，成十二律管。鉴于十二律全都吹自那根竹管，此管才会被封为“律吕之本”。至于运算，伶伦根本没有实施过，否则他只需依数据去截管即可，何必再劳神去听所谓“凤凰之声”，自找麻烦。

《管子》和《吕氏春秋》是最早或较早记载了五度相生法或三分损益法的两部今存先秦文献。《吕氏春秋》把三分损益法载入《音律》章，把上述伶伦定律的传说记入《古乐》章，说明这种靠管泛音示律的方法已有久远历史。类似更早的记载还见于《周礼》。

三、《周礼》中的“听军声诏凶吉”与管谐音

《周礼》成书晚不过东周惠王之后（公元前676年—公元前652），但引用西周档案，记载了西周王朝（公元前11世纪—公元前841）的各项制度。《周礼·春官·大师》记有“大师执同律以听军声而诏吉凶”一条[10]。这里的“同、律”被后人改称“吕、律”。东汉学者郑玄注称：“《兵书》曰：王者行师出军之日，士卒振旅，将张弓大呼，大师吹律合音。商则战胜军士强；角则军扰多变失士心；宫则军和士卒同心；徵则将急数怒军士劳；羽则兵弱少威明。”[11]说的是周代的军事誓师仪式上，周王要亲自给统帅授弓箭。受弓后，面对全军的振臂高呼，统帅会张弓大呼。这时，仪式中的大师就要持律管吹音，来核对将军呼声的音高属于宫，还是商、角、徵、羽，并预测这次军事行动的凶吉。

首先可以认为郑玄的上述注释可信。英国人类学家E.B泰勒在他的《原始文化》中说：“一旦一种风格一门艺术或一种信念开始正当地流行于世，就会长期受到干扰和影响，但是这种影响极其细微，所以得以保存，代代相传。”[12]人类文化史表明，宗教性的，特别是参与者众多的仪式，往往有很强的承袭性，军事誓师仪式就属此类。如《韩非子·十过》中（韩非，公元前295—233）也有黄帝在泰山合鬼神，得清角伐蚩尤的记述[13]。郑玄虽为东汉人士，但他根据《兵书》所作的上述注是可靠的。

其次，“大师执同律”中所指律管，在数量上属于单根？还是十二根？

可以认为是前者。《周礼·春官》中提到"律"、"同"的记载共有五处。分别为：

《周礼·春官·大司乐》："以六律六同、五声、八音、六舞大合乐。"⑭

《周礼·春官·大师》："掌六律六同以合阴阳之声。"⑮

《周礼·春官·大师》："以六律为之音。"⑯

《周礼·春官·典同》："典同掌六律六同之和以辨天地。"⑰

再就是《周礼·春官·大师》："大师执同律以听军声而诏凶吉。"五处记载中，仅此不明数目。试问，当年史官为何不将此条记为"大师执六同六律以听军声而诏凶吉"呢？这暗示了该"同、律"都是单管的产物。先秦竹简体积笨重，为节省书面空间，人们行文惜字如金，"一"字常在被省之列。又，《周礼》中罗列音律时，在词序上，通常会把属于阳律的"律"置于阴律的"同"之前。而在"执同律以听军声而诏凶吉"一句中，却违反惯例，将"律、同"本末倒置。我认为原因就是所谓"执同律"，仅是闭管吹奏和开管吹奏的行为。因为单管上发出的最低音就是它闭管状态的筒音，尽管它属于阴律即"同"的范畴。但在管泛音的音序上，却在首位。"同、律"之述，表达了对单管发音顺序的强调。

四、六律六同与开、闭管谐音

把十二律分为六个阳律和六个阴律，曾经贯穿了整个中国古代律学史。在人类音乐理论中，这很奇特。如此的记载，最早见于《周礼·春官·大师》中，其六律包括黄钟、太簇、姑冼、蕤宾、夷则、无射，被划入阳律；六同包括大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟，被归为阴律。⑱但这种观念的形成，怕要牵涉到两件非常古老的乐器，"言"与"管"。

1. 言、管小考：

"言"和"管"的形态究竟如何？早在两千多年前的汉代，就非常混乱。它们的历史贡献，因而被长期埋没。如：

"言"被认作为排箫。《尔雅·释乐》："大箫谓之言。"晋·郭璞注："编二十三管，长尺四寸。"⑲

"管"被认做为篴（即直吹者，今洞箫之祖）或篪。《周礼·春官·小师》："小师掌教鼓" "埙、箫、管、弦、歌。"汉·郑玄注："郑司农云：管如篪，六孔。玄谓：管如篴而小，并两而吹之。"⑳

参考甲骨文和金文，上述对"言"和"管"的解释，都已偏离了原貌。证据就在此字的甲骨文和金文字型中。

在甲骨文中，"言"字大都作[古文字]（拾八·一）（下·十·四）或[古文字]（前五·二十三）[21]在金文中也有作[古文字][22]，在小篆中作[古文字]。很明显，此古言字象形一根单管，中间一竖拟为管身；下部[古文字]被表示为一个开口（如"合"，甲骨文作[古文字]，拟两口对合）；上部▽则比画了一个被堵之口。成一根闭管的形象。因此将"大箫谓之言"的记载结合上述甲骨文字型来辨，"言"的最早形态只是一根闭管，所谓"大"者，原指其长度较长。也因其长，故能被吹奏出较多的谐音，成为乐器。

"管"字的甲骨文虽大量存在于爻甲中，但在近代文字学家的视野中，它却一直被误辨为"[古文字]"字。理由是小篆中的"管"字被书成[古文字]、[古文字]、[古文字]、[古文字]。分指竹管和玉管，即从"竹"之"官"和从"玉"之"官"。难怪古代"官"字会和"管"相通。如《康熙字典》释，"官、管"相通。[23]，郭沫若先生的有关集校也称"官，犹管也。"[24]

先秦时，笔亦称"管"，如《诗·邶风·静女》："静女其娈，贻我彤管。"汉·郑玄笺："彤管，笔，赤管也。"[25]古代执笔亦称"握管"[26]。成语"双管齐下"者，指双手执笔同时书写。

"官"字在甲骨文中作[古文字]（一期乙四八三二）、[古文字]（三期京津四八四五）[27]。战国印文作[古文字]（战国印澂秋）、[古文字]（战国万印）、[古文字]（战国安官梦庵）[28]、金文作[古文字]（大梁鼎）、[古文字]（平安君鼎）[29]。表现了在室（[古文字]），执管（即笔）的象形。先秦时，"官"字还具"管理"[30]、"事情"[31]等含义。据此，上述平安鼎等"官"字的内偏旁[古文字]等，即"管"字。它还被派生为[古文字]、[古文字]、[古文字]、[古文字]、[古文字]等书法。

又，"绾"字在金文中作[古文字]（蔡姞簋）、[古文字]（瘐钟）、[古文字]、[古文字]（古金木）[32]。清代训诂学家段玉裁在他的《说文解字注》中认为："绾""从丝""官声。"[33]《广韵·潸韵》的释义亦称："绾，系也。[34]"综观上述金文，都具双手执[古文字]往上系丝，或拿丝往[古文字]上系的象形。

再有，《中山王利器文字编》中有金文"[古文字]"字，朱德熙、裘锡圭释之为"棺"[35]。考虑到陕西半坡村石器时代遗址曾出土过管状的陶棺，表

明中国早期的棺为管状物。[illegible]字即从木之管,即"棺"。据此。[illegible]、[illegible]等甲骨文字,以及过往被一些文字学家甲训为"言"字的[illegible]、[illegible]、[illegible]等,应该都是管的不同书法而已[35]。

《吕氏春秋·仲夏》曾提及过管这种乐器:"是月也,命乐师"[36]"均琴瑟管箫。"汉·高游注:"管,六孔似篪。旧本作一孔,似箎。"(上海古籍出版社,1989年3月版,第29页)这也不失为一项佐证。

综上所述,先秦时代文献中,作为乐器和律器之管,仅是一根简单的开管。

吹奏者用手堵住它的下端,它就变成了具闭管性质的"言"。这就是先秦乐师"掌六律六同合阴阳之声"的具体操作法。

2. 合阴阳之声与新音列的形成:

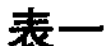
作为物理规律,开管谐音与闭管谐音的区别有二

(1)开管产生自然序列谐音列;闭管只产生奇次序列谐音列。

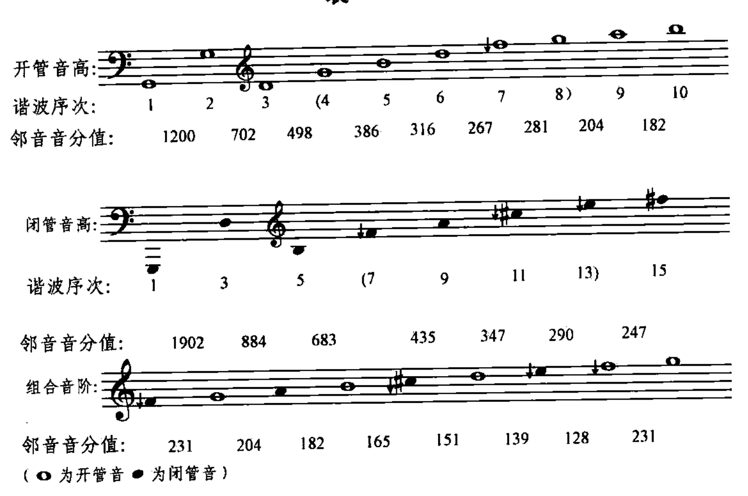
(2)在等长的管上,闭管的基音比开管的要低一个八度。

这些现象对古人而言很具神秘感。根据《易·系词上传·右第十章》:"阖户为坤,辟户为乾。"[37]所反映的观念,在"言"状态产生的音,必然会被归入阴律;而"管"状态发出的则为阳律。古人认为这是天、地之气各自孕育的结果。据此,上述"大师听军声"时,当事者只需手持一根律管,用手堵住管下端,吹出的谐音就是"同";而放开下端管口,吹得的就是"律"。

在密克罗尼西亚、美拉尼西亚和玻利尼西亚群岛上,广泛流传过各种鼻笛(Nose flute),特别在特鲁克(Truk)、加罗林(Caoline)群岛上流传的那种单管无侧孔鼻笛应引起我们的注意。它的音阶就是吹奏者用手按,启管底端产生的。此即合阴阳之声演奏法。其指法和音阶见下列表一[38]:

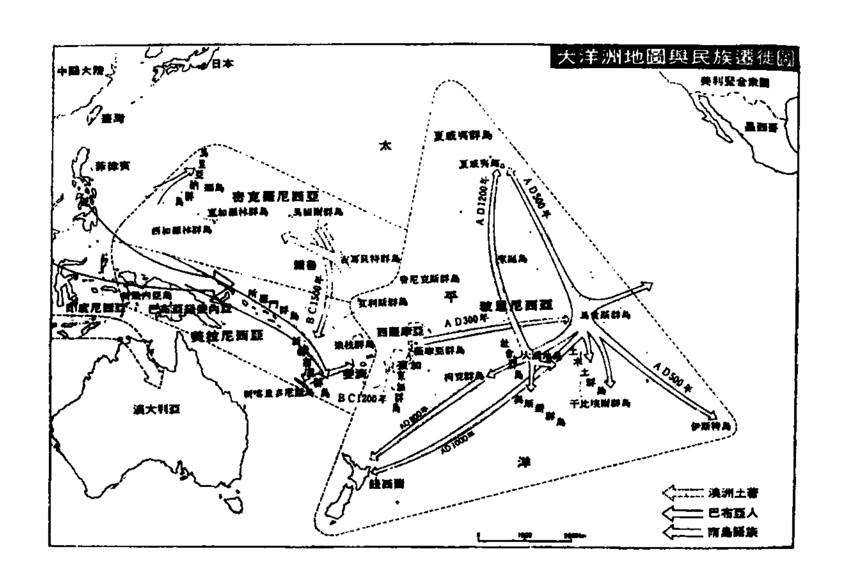


表一



中华民族的先祖与太平洋、大洋洲诸岛的先民有悠久的交往史。1983年在成都举行的《山海经》学术交流讨论会上，许多学者论证《山海经》一书是殷代(公元前21世纪一公元前16世纪)之前以来，巫师世代口传见闻的笔录[39]。其中对"寿麻人"、"立而无影"一项的考证认为，只有在赤道地带，阳光直射头顶，才会不见人影，据此，认为"寿麻"，可能是Sumatra即苏门答腊。因为苏门答腊地处赤道，而且当地的石器文化与中国南部的有极其相近之处[40]。

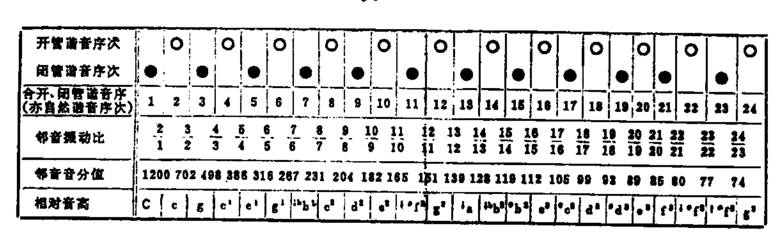
《世界博物馆全集·第十二册柏林民族博物馆》一书中，《巴布亚人(Papua)和南岛语族(Austronsina)的文化》一节称："海的世界大洋洲通常为美拉尼西亚(Mlanesia)、密克罗尼西亚(Miclonesia)、玻利尼西亚(Polinesia)三个区域，其中包括说南岛语和巴布亚语的的人""依据最近考古学语言学等研究成果推测，这些南岛语系民族很可能来自中国大陆以至中南半岛沿海地区。公元前三千年代中期以前，他们从这里迁移到菲律宾群岛，然后再分两到三条路线，分别迁往密克罗尼西亚、印度尼西亚和美拉尼西亚。然后于公元前一千五百年进入玻利尼西亚。[41]"此书的下列迁移图表明，上述特鲁克、加罗林群岛，正处于这些迁移行程的必经之途。这些研究成果对我们来说意味深长，可以认为在那里还可能找到我们上古先祖的音乐遗韵。



五、六律六同产生、合成的依据

以上论述已揭示了中国最早的吹管生律法，但这种凭单管，由吹奏者借手闭、启下端管口来宣示六律六同的操作法，会产生什么结果？下面我们把同一管上，由开、闭管状态产生的谐音矩阵展示如下表二：

表二



开管谐音序次		○		○		○		○		○		○		○		○		○		○		○		○
闭管谐音序次	●		●		●		●		●		●		●		●		●		●		●		●	
合开、闭管谐音序(亦自然谐音序次)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
邻音振动比		2/1	3/2	4/3	5/4	6/5	7/6	8/7	9/8	10/9	11/10	12/11	13/12	14/13	15/14	16/15	17/16	18/17	19/18	20/19	21/20	22/21	23/22	24/23
邻音音分值		1200	702	498	386	316	267	231	204	182	165	151	139	128	119	112	105	99	93	89	85	80	77	74
相对音高	C	c	g	c¹	e¹	g¹	↓♭b¹	c²	d²	e²	↑♯f²	g²	↓a²	↓♭b²	♮b²	c³	♯c³	d³	♯d³	e³	f³	↓♯f³	↑♯f³	g³

具体表明：

1. 在一根单管上，借开、闭管状态吹出的谐音列，各音的音高位置恰好相互交错，不相重叠。

2. 如果将上述闭、开管谐音列统一排序，则合成音列和开管谐音列的音程关系一样，仅音区降低了八度。

《吕氏春秋·古乐》上有关伶伦定律的记载，曾提及"含少"一音。按

照“而吹之，以为黄钟之宫。吹曰：含少”的本意，前者黄钟之宫应为开管基音；后及“含少”应系谐音。在中国古代律学中，“少”字曾被用为音域的标称，如《帝王世纪》：“文王”“增琴二弦曰：少宫、少商。”[42]又如曾侯乙编钟的钟铭中，凡铭有“少”字的乐钟，其音高都在第四八度的音域中[43]。

“含少”的“含”字，根据班固(32—92)《白虎通·礼乐》：“宫者为君”“宫者，容也，含也。”[44]的解释，“含”也是宫的别称。因此，“含少”很可能就是“宫少”或“少宫”的古称。观察整套曾侯乙编钟，其中只有出土编号为“中层三组(1)”的一器，钟铭为“姑冼之少宫”[45]。此音居曾侯乙编钟第五八度的首音，绝对音高相当 c3－45(音分)[46]。但问题是，曾侯乙编钟上的“少宫”音和律管上产生的“含少”，两者又存在什么对应的联系呢？应该指出，曾侯乙编钟上被裘锡圭先生训为“”或“”的铭文[47]，从形训的角度看，其内涵与古律管的音域格局有关。

曾侯乙编钟中，标示最低音域的铭文有以下甲乙丙三种写法：

甲、编号(下一·1)等；乙、编号(中一·11)等；丙、编号(磬下·7)

其中乙、丙序的字型，其右偏旁都沿为后来楷书的“欠”字。由于“吹”字在甲骨文中有作“”(吹方鼎)、(后下二十·十四)、(甲二九七四)、(乙三四)”者[48]。最低限度可以认为，上述右偏旁作形与吹的动作相关。结合此两字的左偏旁都作双手持“言”状，传达了“吹言”的含义。如果联系“合阴阳之声”的操作法来观察，鉴于闭管基音与开管基音构成古律管的最低八度音域；而曾侯乙编钟的最低音域又被赋予了“吹言”的含义。证明了先秦钟律的音域划分命名曾和管律存在关联。

至于上述甲序的字型，其右偏旁作，它不应被训为水()或木()。弯弯的字头使它更具、即“禾”字甲骨文的特征。罗振玉认为“禾”字甲骨文的象形：“上像穗与叶；下像茎块与根。”[49]甲骨文卜词表明，“禾”与“年”字相通，“受禾”即“受年”，因为当时的庄稼只一年一收。由此，甲骨文“禾”字与其他偏旁相配，会派生出“得到某种收获”的含义。如“和”字，在甲骨文中有作“”(前二·四五·二)；在金文中有作“”(朱公才巠钟)、“”(陈财簋)[50]。以“龠、禾”或“禾、口”相配，分别表达了“在龠上的收获”和“吹出结果”的意义。后来“和谐”一词的含

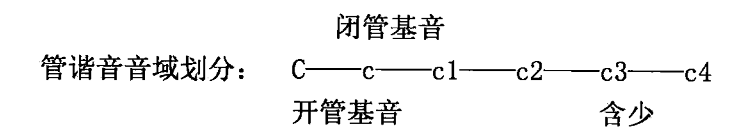
义即由此衍生过来。而甲序字的左偏旁“[glyph]”，因其上横添的一笔，强调了管口被堵的状态。具有“言”象形的特征，而其下之[glyph]部却是“管”字之象形。因此上述甲序字具有“和言、管”或“言、管上结果”的含义。曾侯乙编钟的上述金文象形，都与吹“言”或“吹管”结缘，透泄出曾侯乙编钟的音域命名与古律管的渊源。鉴于古律管的最低一个八度音域由闭管状态和开管状态的筒音所构成。我们依照上述金文透泄的信息，将曾侯乙编钟的音域格局与律管谐音的音域格局进行对应比较，并尝试用曾侯乙编钟的“少宫”音对照“含少”的音高位置，结果如下表三所示：

表三

[glyph] 组　大组　正组　少组　反组

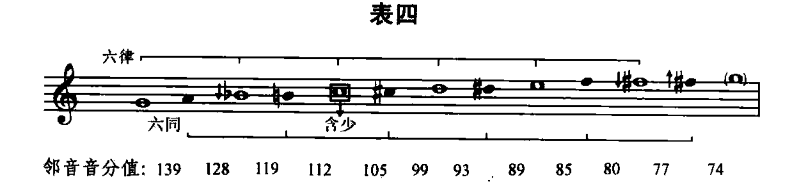
编钟音域划分的基本模式：　C——c——c1——c2——c3——c4

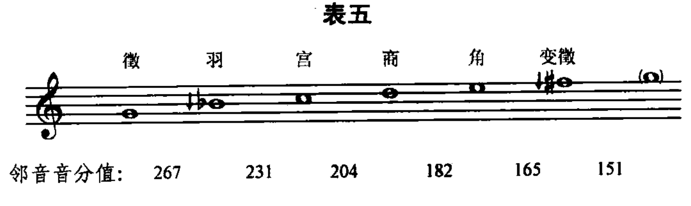
[glyph]　[glyph]　闭　开　(大)宫（正)宫　少宫　少宫之反



对照表二，可以发现，恰恰在“含少”(c3)的左右，即表格序号为12—23的谐音，为分布在一个八度内的十二音，其中开管谐音六个，表格序号为12、14、16、18、20。闭管谐音也六个，表格序号为13、15、17、19、21、23。其相邻的音分值在74—139之间。我认为这十二个音，就是中国最早十二律的实态。其理论音高可参见以下表四：

表四





这十二个音经过实验,能在一根单管上被吹得。

《周礼·春官·大师》有:“以六律为之音。”[51]的记载。此为表五所列的六个音。相邻音程分别为267、231、204、182、165音分。其格局与曾侯乙编钟各正鼓音组成的“徵—羽—宫—商—角—变徵”徵调式格局相符。

古中国历来十分强调“宫”音的中心地位,如:《汉书·律历志》宣称:“宫,中也,居中央。”虽是一种君权思想的反映,但“宫”音在当时律管示范的音律矩阵中,确实占据过居中的位置。

六、结 语

1. 中国十二律的最初形态,可能远在石器时代就已存在。它们被经验地吹奏自单根律管。古人选择一个八度内,开管上的六律为阳声;闭管上的六同为阴声,中国阴、阳律概念的形成就起源于此。依此法所宣示的十二律音体系,其全部音程关系固定不变,没有后来十二律管使用时出现的混乱和麻烦。

2. 曾侯乙编钟的铭文透泄了先秦战国时期,不同于现代的音域划分模式,它不以最低音为起点,由低往高顺序划分,而是以“少宫”音为中点,按低、高两个方向展开的。参见表三,可以发现沿少宫顺下的一均为(正)组;再往下为(大)组;继顺下者为[illegible]组。其最低下界音为[illegible]系只有闭管即“言”状态才能吹得的筒音。而少宫以上的一组则被命名为“宫反”组。寓意与“少宫”反向的音域。这一概念应该形成于古律管“含少”音地位的确立。应该指出的是,曾侯乙编钟铭文,还展示了当时存在以徵音为界的八度音域概念。这方面的考证是今后的任务了。

3. 在律器上,除了律管,先秦时代还使用过只设一弦的均。晋王嘉《拾遗记》卷二曾记:“师延者,殷人之乐人也,”“在轩辕之世,为司乐之

官。及殷时总修三皇五帝之乐。拊一弦琴则地祇皆升；吹玉律则天神俱降。”[52]这则神话提供了这样一个信息：中国远古，除了律管外，还并存过设弦的律器——一弦琴。通观先秦文献，明示之弦律器者似乎只均一器。我认为正因均只一弦，而且设轸如琴，“一弦琴”之别称才会应运而生。类似的佐证还有，清汪汲《事物原会》卷十一引宋吴仪《琴堂》序所记：“太古之琴，七尺又二寸而一弦。后世圣人裁为八尺六寸，而虞舜益之以五弦。”[53]应该说在谐音构造方面，管空气柱振动和弦振动产生的结果没有本质的区别。由于均在使用上更方便，而后来居上，有关阐述将以《均考》为题发表。

注释

①《吕氏春秋》，上海古籍出版社，1989，第43—44页。
②何解钧、张维乐：《马王堆汉墓》，文信出版社，第159—160页。
③《后汉书·律历志》，中华书局，1962，第3001页。
④《后汉书·律历志》，中华书局，1962，第3014页。
⑤《周易》，上海古籍出版社，1987，第3页。
⑥《庄子》，上海古籍出版社，1989，第126页。
⑦《后汉书·律历志》，中华书局，1962，第3014页。
⑧同⑦第3016页。
⑨《吕氏春秋》，上海古籍出版社，1989，第43—44页。
⑩《周礼注疏》，上海古籍出版社，1990，第356页。
⑪同⑩。
⑫泰勒(EB. tailor)：《原始文化》，蔡江农编译，浙江人民出版社，1983，第36页。
⑬《韩非子》，上海古籍出版社，1989，第24页。
⑭《周礼注疏》，上海古籍出版社，1990，第337页。

⑮同⑭第353页。
⑯同⑭第355页。
⑰同⑭第358页。
⑱同⑭第353页。
⑲《尔雅》,上海古籍出版社,1990,第81页。
⑳《周礼注疏》,上海古籍出版社,1990,第353页。
㉑高明:《中国古文字通论》,文物出版社,第385页。
㉒高明:《中国古文字通论》,文物出版社,第95页表六四。
㉓《康熙字典》,上海书店,1985,第306页。
㉔《汉语大字典》,第二册湖北、四川辞书出版社,1988,第922页。
㉕《毛诗正义》,上海古籍出版社,1990,第104页。
㉖《汉语大字典》,第三册湖北、四川辞书出版社,1988,第236页。
㉗高明:《中国古文字通论》,文物出版社,第385页。
㉘同㉗。
㉙徐中舒主编:《汉语古文字字形表》,四川人民出版社,1981,第541页。
㉚《辞源》,商务印书馆,1980,修订版第二册,第820页。
㉛《康熙字典》,上海书店,1985,第307页。
㉜王延林:《常用古文字字典》,上海书画出版社,1987,第735页、第499页。
㉝段玉裁:《说文解字注》,上海古籍出版社,1981。
㉞《汉语大字典》,第五册,湖北、四川辞书出版社,1988,第3420页。
㉟《中山王利器文字编》,中华书局,1981,第52页。
㊱唐建垣:《商代乐舞》,1986年上海东方音乐学会论文复印本,藏上海音乐学院。
㊲《周易》,上海古籍出版社,1987,第62页。
㊳黑泽龙朝:《南洋·台湾·冲绳音乐纪行》(东洋音乐丛书五)。
㊴《山海经新探·唐邦明·论我国原始宗教与巫术科学的特点》,四川社会科学院出版社,1986,第287页。
㊵《山海经新探·徐南洲·<山海经>——一部上古科技史书》四川社会科学院出版社,1986,第249—250页。
㊶《世界博物馆全集12册柏林民族博物馆》[日]鹤田总一郎等编:台北出版家文化事业公司,1983,第40页。

㊷《古今图书合成第·乐律总编》731册,第13页。
㊸李纯一:《曾侯乙编钟铭文考索》,音乐研究,1981年第1期,第65页表六。
㊹《白虎通德论》,上海古籍出版社,1990,第20页。
㊺湖北省博物馆,《随县曾侯乙墓钟磬铭文释文》,音乐研究,1981年第1期,第10页。
㊻黄祥鹏:《曾侯乙、磬钟铭文乐学体系初探》,音乐研究,1981年第1期,第32页图1。
㊼裘锡圭、李嘉浩:《曾侯乙墓钟磬释文说明》,音乐研究,1981年第1期,第17页。
㊽王延林:《常用古文字字典》,上海书画出版社,1987,第415页。
㊾同㊼。
㊿同㊼。
51同⑳第355页。
52《事物原会》,江陵古籍,1989,第354页。
53《隋书·音乐下》:"清乐,其始即清商三调是也,并汉以来旧曲、乐器形制、并歌章古辞。"吉林人民出版社,1995,第237页。

——原载《中国音乐学》,1992年第2期,此次略经修改刊出

蔡元定“变闰”新论

黄大同

一宫、二商、三角、四变为宫、五徵、六羽、七闰为角。五声之号与雅乐同,惟变徵以于十二律中阴阳易位,故谓之变;变宫以七声所不及,取闰余之义,故谓之闰。四变居宫声之对,故为宫。俗乐以闰为正声,以闰加变,故闰为角而实非正角。此其七声高下之略也。

——蔡元定《燕乐》第二段

南宋蔡元定(1135—1198)《燕乐》[①]一书中的“变”、“闰”之言,文意难以捉摸。虽自清代燕乐学兴起之日始,众多学者先后为之倾注心血,但一则诸家就其音高纷纭不一,二则对其称呼的含义尚未深究,因而“变”、“闰”的庐山真貌,至今仍处于烟云隐现之中。

“变”、“闰”的音高究竟分别与何音相等?其名称的含义究竟是什么?本文拟以这二问题为纲,对“变”、“闰”提出以下不成熟的见解。

一、“变”、“闰”的音高

“变”的音高应与变徵相等(此处变徵,指包括 Fa 与 #Fa 二音的广义的变徵,也就是以宫为第一声时的第四声)。“闰”的音高应与变宫相等(也就是指变宫而非清羽的第七声)。

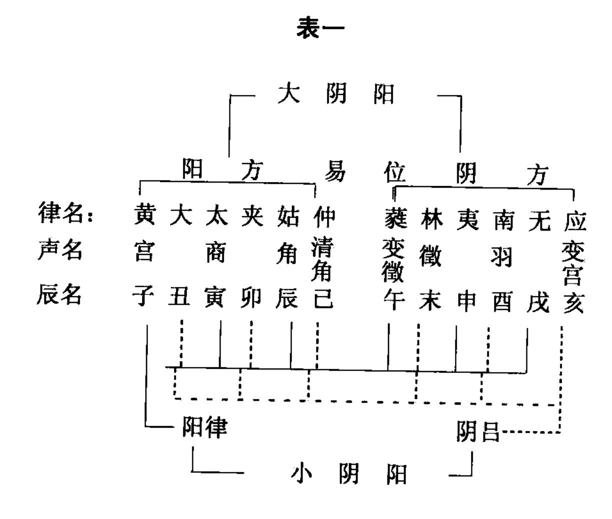
1.关于“变”

"变"的音高问题,得从阴阳与十二律的关系说起。

阴阳,是我国古代的一种朴素唯物主义哲学观念,它可追溯到周人的卜筮之书《周易》。书中以两道短横线"——"代表阴,以一道长横线"——"代表阳,以其为基本爻号组成八卦,重叠推演出六十四卦的卦象。宇宙间的自然现象,生命过程中的一切变化,尽收其中。后人将这"——"为阴,"——"为阳的概念推而衍之,则凡奇数都是阳,偶数都是阴。

以阳奇阴偶的观念,古人认为阴阳有大小之分。所谓大阴阳者,即是:"阳生于子自子至巳为阳方,阴生于午自午至亥皆阴方。"所谓小阴阳者,即是:"自子至亥一阳一阴相间"[②]由此,阴阳与十二律的关系也就有两种:

表一



蔡元定的阴阳观念正是大小阴阳一应俱全。在《黄钟生十一律》篇中,他先提到小阴阳:"子、寅、辰、午、申、戌六阳辰皆下生,丑、卯、巳、未、酉、亥六阴辰皆上生。"紧接着他就提到大阴阳:"其林钟、南吕、应钟三吕在阴,……其大吕、夹钟、仲吕三吕在阳。"[③]他在《候气》篇中说的也是大阴阳:"阳之升,始于子,……阴之升,始于午。"[④]更应引起我们注意的是,蔡元定在《燕乐》中说到了大阴阳:"声由阳来,阳生于子,终于午。"[⑤]

按大阴阳观念,从蕤宾起,诸律均属阴方,因此蕤宾之律的变徵作阴阳易位,只能是易至仲吕之律的清角。

按小阴阳观念，蕤宾是阳律，其左边的仲吕与右边的林钟都是阴吕，阴阳易位的可能就有易至仲吕或林钟两种。但是在《燕乐》的七声中，林钟之位已有“五徵”(设黄钟为宫)，若阴阳易位是蕤宾上易到林钟，占据徵音位置，似乎没有必要。而仲吕之位恰是空位，有空位，就有易位于此的可能性。不仅于此，蔡元定把第四声称作“变”，意指“变”与变徵的性质一样，均是变声。仲吕是变声之律，而林钟却是正声之律，若蕤宾上易到林钟，就难符“变”为“变声”的含义。故而按小阴阳来说，蕤宾之律的变徵若阴阳易位，也应是易到仲吕之律的清角。

变徵的阴阳易位情况，正是燕乐中变徵的实际现象。

现藏于日本，被日本定为国宝的唐五弦琵琶抄卷上，有二十八首唐代燕乐乐曲。其中在乐曲标题旁附注，明确指明为大食调的，有《圣明乐大食》、《饮酒乐天食》和《武媚娘大食》等三首。《唐会要》曰:“太簇商时号大食调。”是知，大食调即商调。然而据宋郭茂清《乐府诗集》转引的五代《乐宛》记载，这三首乐曲的宫调并非一致。

《乐宛》曰:“圣明乐，开元中太常乐工马顺儿造。又有大圣明乐，并商调曲也。”

“饮酒乐，商调曲也。”

“舞媚娘、大舞媚娘，并羽调曲也。”

《乐宛》将《武媚娘大食》称作羽调曲的原因，是由于这一商调曲的变徵，实则已是清角，而清角可视作雅乐七声羽调曲的宫音。

此情况说明，燕乐中的变徵具有 Fa 与 #Fa 互差一律的两种。从阴阳易位的角度着眼，这变征正是可作阴阳易位的变徵，即阴阳易位前是 #Fa 变微，阴阳易位后是♮Fa清角。

从宋末元初张炎的《词源》、陈元靓的《事林广记》与元代《宋史》撰者对《燕乐》的评语中又得知，“变”是燕乐第四声变征的代称。于是，我们可否对“变”的音高作如下认识:

变徵阴阳易位前的音高是 #Fa，易位后是♮Fa，“变”是变徵的代称，所以，“变”阴阳易位前的音高是 #Fa，易位后是♮Fa。

从这一推论得知，单将“变”的音高释作与 #Fa 变徵相同或者与♮Fa清角相同都是不妥当的。因此，虽然从表面看来，《词源》与《事林广记》二书中的“变”(与变徵相等)和《燕乐》书中“四变为宫”的“变”(与清角相等)的音高是矛盾的，但它们都统一在燕乐第四声的范畴之内，只不过前者是阴阳易位前的“变”，后者是阴阳易位后的“变”。由此看来，

蔡元定"变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变"之句，应理解为："由于变徵能在十二律中阴阳易位，所以称作变。"而不是："由于变徵在十二律中阴阳易了位，所以称作变。"

2.关于"闰"

释"闰"音高的关键之一是：何为"以七声所不及"？这涉及到燕乐调中的变宫与角，以及"律"与"声"等关系问题。

我们知道，黄钟、大吕等十二律名在黄钟的高度被确立后，就如 C、D、E、F 等音名一样，表示着固定的音高；而宫、商、角、变徵等七声的高度，如同首调唱名，得视该宫声定于哪一律而相应移动。由此，两个因宫均不同而声名不同的音，常会处于同一律上，具有同一律名。燕乐调中变宫与角的关系就是这样。

根据沈括在《梦溪笔谈》中用工尺谱字的记录，燕乐调某一宫均的第七声变宫，均被视作上五度宫均的角声。就"声"而言，该角声根本不在原宫均的七声之内，所以蔡元定说："变宫以七声所不及。"然而就"律"而言，变宫与角声位于同一律，具有同一律名。所以蔡元定以"阴阳易位"这一律的概念谈"变"，以"七声所不及"这一"声"的概念言"闰"。"律"与"声"的区别，暗指了"闰"的音律并无变化。

蔡元定的"取闰余之义"，亦是取"声"非"律"的闰余。

"闰"的本义是历法中的余数，又称闰余。农历以十二个月为一年，共 364 日或 365 日，与地球环绕太阳运行一周的时间相差 11 日左右。这差数便是"闰"。每二或三年的闰余相加为一闰月。如，1984 年就有闰十月。对其正十月来说，闰十月是多余的、外加的，但它又有"十月"之名。燕乐调的角声也同样。其角是以原宫均的变宫为角，而原宫均又有"一宫、二商、三角"的这一正角。"三为角，七又为角，故曰闰也。"([清]凌廷堪《燕乐考原》)这就是蔡元定的"取闰余之义。"所以，蔡元定又说："俗乐以闰为正声（为上五度宫均的正声），以闰加变（闰又为原宫均的变声，由于加上这一变声因素），故闰为角而实非正角。"

闰的音高问题，还可以从《燕乐》另一处"闰（角）声"之言中得出结论。

据唐宋各家燕乐史料所载，燕乐调共用七宫，每宫四调：宫、商、羽、角（或宫、商、角、羽闰），合计二十八调。如《唐会要》曰："太簇宫时号沙陁调，太簇商时号大食调，太簇羽时号般涉调，太簇角……"《新唐书》曰："凡所谓俗乐者，二十有八调：……为七宫……为七商，……为七角，

为七羽。”蔡元定在《燕乐》中亦提到四调，不过他称之为四声。《燕乐》曰：“燕乐以夹钟收四声：曰宫、曰商、曰羽、曰闰，闰为角。……宫声七调：曰正宫、曰高宫、曰中吕宫、曰道宫、曰南吕宫、曰仙吕宫、曰黄钟宫，皆生于黄钟。商声七调：曰日大食调、曰高大石调、曰双调、曰小食调、曰歇指调、曰商调、曰越调，皆生于太簇。羽声七调：曰般涉调、曰高般涉调、曰中吕调、曰正平调、曰南吕调、曰仙吕调、曰黄钟调，皆生于南吕。角声七调：曰大食角、曰高大食角、曰双角、曰小食角、曰歇指角、曰商角、曰越角，皆生于应钟。此其四声二十八调之略也。”这一段话，清楚地表明了“闰”的音高真相。

其一，“曰闰，闰为角。”蔡元定所说的“闰声”，显然就是“角声”。“角声”位于何律的问题，蔡元定说得十分明了：“角声七调……皆生于应钟。”而位于应钟之律的，正是变宫。

其二，“此其四声二十八调之略也。”蔡元定所说的四声，显然就是燕乐二十八调各宫均的宫、商、羽、角四调，其“闰（角）声”就是四调中的角调，而燕乐各角调的调首音，沈括在《梦溪笔谈》中用工尺谱字记得明明白白，均是变宫。

其三，在蔡氏四声与燕乐四调中，宫、商、羽三声（调）名称完全相同。假若“闰”的音高是 ♭Si，则蔡氏四声不论怎么排列，均不能符合于燕乐四调的相互音律关系，除非将商声换成徵声，使蔡氏四声改为“宫、徵、羽、闰”才行。但是，蔡氏所说的带有“闰声”的四声不是“宫、徵、羽、闰”，而是“宫、商、羽、闰”。这样，在宫、商、羽三声的相互音律关系已被明确排定的情况下，“闰”的命就不应释作 ♭Si。见下表：

表二（设黄钟为宫）

十二律：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
燕乐四调：	宫		商							羽		角
蔡氏四声：	宫		商							羽		羽
假设四声：	宫		商							羽	闰	
或：	闰		宫		商					（徵）	（♭Si）	闰
	（♭Si）											

二、“变”、“闰”之称的含义

从前文得知,“变”、“闰”是变徵、变宫的代替称谓,二者的音高完全相等。这样从表面来看,似乎“变”就是变徵,“闰”就是变宫,前者与后者应视为一体。然而,任何一个名称的产生,必定有其特定的含义,即使是两个同义词,也有细微的内涵差异。“变”与变徵、“闰”与变宫的名称既然不同,二者就必然有所区别。事实也是如此。

我以为,变徵、变宫是表示相对音高的两个声名,而“变”、“闰”是唐宋燕乐调理论中的旋宫名称,其称呼除有音高的意义外,更有旋宫的含义。以下所述可以说明。

史料上的“变”、“闰”二字

就目前史料所见,“变”、“闰”二字(特别是“闰”),活跃在以宋代为中心,前承唐末后续元初的历史时期内。并且均出现在这一时期的旋宫理论之中。

1. [宋]王应麟《玉海》引[唐]徐景安《乐书·历代乐仪》曰,“五音合数而乐未成文,按旋宫以明均律,迭生二变方协七音。乃以变徵之声循环正徵,复以变宫之律迴演清宫。其变征以变字为文,其变宫以均字为谱。……雅乐成调,无出七声。七声者,宫、商、角、变、徵、羽、均(清合宫声也)法自旋宫一均声矣。”可看出,徐景安以“变”、“均”替代变徵、变宫的原因;与“变徵之声循环正徵,复以变宫之律迴演清宫”的旋宫理论有关。

2.《玉海·律吕》载北宋皇祐四年房庶旋宫之说:“其说以五正二变配五音,迭相为主,衍之成八十四调。五行相生,以黄钟为宫,林钟为闰宫,太簇为商,土生金,南羽为羽,金生水也,姑洗为闰羽……”此处的“闰宫”、“闰羽”,显而易见不是低一律的宫、羽,而是上五度宫均的宫、羽。二称中的“闰”显然具有表明旋宫的含义。

3. 宋史·乐志》载北宋政和七年中书省左旋右旋之言:“五声、六律、十二管还相为宫,若以左旋取之:如十月以应钟为宫,则……仲吕为闰徵……黄钟为闰宫;若以右旋七均之法如十月以应钟为宫,则……仲吕为闰徵,无射为闰宫。……”此处左旋的仲吕、黄钟之律,右旋的仲吕、无射之律,其相应的声名本是变徵、变宫,现于这旋宫理论的阐述中用闰徵、闰宫的专名代替。这是因为,在八十四调理论中,某一宫均的变徵与

变宫是作为此宫均下方小二度宫均的正徵与正宫。(详见《宋史•律历志》转载的《景祐乐髓新经》八十四调。[唐]徐景安所说的“以变徵之声循环正徵,复以变宫之律迴演清宫”就是此意。)这一现象,与燕乐二十八调的变宫被视为上五度宫均正角的情况相类似。由此看来,“闰徵”、“闰宫”虽不能说是“变”、“闰”的简称,但蔡元定的“闰”与“闰征”、“闰宫”的“闰”其旋宫的含义是相同的。

《燕乐》中的“四变为宫”与“七闰为角”

许多学者认为,蔡元定提出的“四变为宫”与“七闰为角”之言,是表示二者具有宫与清角的关系,并以此说明“闰”的音高为 bsi,故有“七闰为角”之角是“四变为宫”之宫的清角之说。

然而据前文,“四变为宫”之宫位于原宫均的清角,“七闰为角”之角位于原宫均的变宫,二者的音程关系是增四度,并非是宫与清角的纯四度。因此,“七闰为角”之角不可能是“四变为宫”之清角。

再者,古人将宫音上方的清角视作第四声,归属变徵范畴。如《隋书•音乐志》:“清乐黄钟宫,以小吕为变徵。”蔡元定的概念也是如此。在“一官、二商、三角、四变为宫……”之句中,我们得知:角是“三角”——宫音上方第三声,为正声;“四变为宫”之宫(位于清角)是“四变”——宫音上方第四声,为变声,二者具有不同音级、不同性质的区别。倘若“闰”是“四变为宫”之宫的上方纯四度音清角(为第四声),那蔡元定岂会说出“闰为角”(为第三声)这一自相矛盾的话来?他该说:“闰为变”了。

由此,二者不可能是宫与清角的关系。

其实,“四变为宫”与“七闰为角”是燕乐中“变”、“闰”二字旋宫含义的具体化,是分别作下五度(或上四度)和上五度(或下四度)两种不同方向旋宫的燕乐旋宫手法。在实际音乐中,我们可看到这两种旋宫法的具体存在。

1. 在前引变徵阴阳易位的章节中,我们已得知唐代燕乐曲就有“四变为宫”的旋宫法。

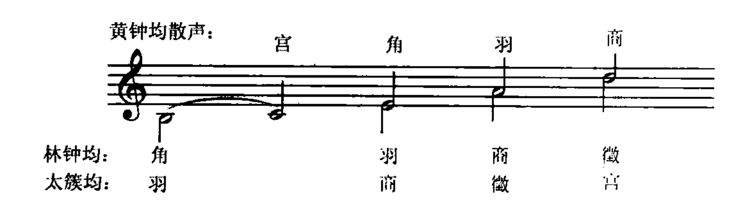
在今日民族民间音乐中,与“四变为宫”、“七闰为角”相应的旋宫情况,则如繁星缀空,不计其数。仅从其名称的丰富程度,便可见一斑。如“辽南鼓吹”的“单借”和“压上”,湖南“常德汉剧”的“扬调”和“屈调”,古琴音乐的“紧角为宫”和“慢宫为角”,工尺谱的“去上添乙”和“去工添凡”……所有其名,均指在原调中出现的清角为上四度新调之宫或以原调的变宫为上五度新调之角的旋宫法。这两种方法在民间的普遍运用,

也可为“四变为宫”和“七闰为角”的意义及作用，提供有力的佐证。

2. 我们还可从唐代旋宫理论中，看到燕乐所用的旋宫方法。

日本藤原师长(1138—1192)的《三五要录》一书，保存了[唐]武则天《乐书要录》第八卷中的琵琶十二均旋宫法。该法为“慢宫为角”之法。如，从黄钟均转到林钟均：在黄钟均“散声(大弦黄钟，宫；第二姑洗，角；第三南吕，羽；子弦太簇，商。)”这一定弦的基础上，“缓大弦(缓一律)应头指第三声，当应钟。余三弦依旧不改。”即转入林钟均的“散声(应钟，角；姑洗，羽；南吕，商；太簇，徵。)”。

表三（假设黄钟为 C¹）



这样，四弦散声中凡有宫音者，均缓一律成变宫，再将变宫作为下一宫均的角。如此便能旋相为宫，周而复始。

琵琶系燕乐的代表乐器，此“慢宫为角”的琵琶十二均旋宫法当属燕乐的旋宫手法。而“慢宫为角”即是“变宫为角”，“变宫为角”又即是蔡元定的“七闰为角”。可见，“七闰为角”是燕乐的旋宫方法。

“四变为宫”的旋宫法，虽未见诸于《燕牙》一书以前的文献材料，但这不等于它不存在。实际上，若将“七闰为角”的唐琵琶旋宫法逆推而上，岂不正是“四变为宫”(参见表四)！二者实为一体，只不过是上五度和下五度两种不同方向的旋官区别而已。这一情况可证明，蔡元定提出的“四变为宫”，亦确是燕乐的旋宫方法。

《燕乐》中的“蔡氏七声”

“一宫、二商、三角、四变为宫，五徵、六羽、七闰为角。”尽管学术界对蔡元定这一七声中的“变”、“闰”音高问题有着很大分歧，但自杨荫浏称其七声为“俗乐音阶”后迄今的三十余年内，此七声为燕乐的某一“音阶”之说却是被一致接受的。各家均从音阶的角度探索“变”、“闰”，这七声也就被冠以各不相同的音阶名称。如：俗乐音阶、清商音阶、燕乐音阶、侧调音阶、清羽音阶、雅乐音阶和清乐音阶等等。至今为止，尚未有人对“音阶”之说提出异议。然而，“蔡氏七声”真是燕乐所用的音阶吗？

我以为不是。

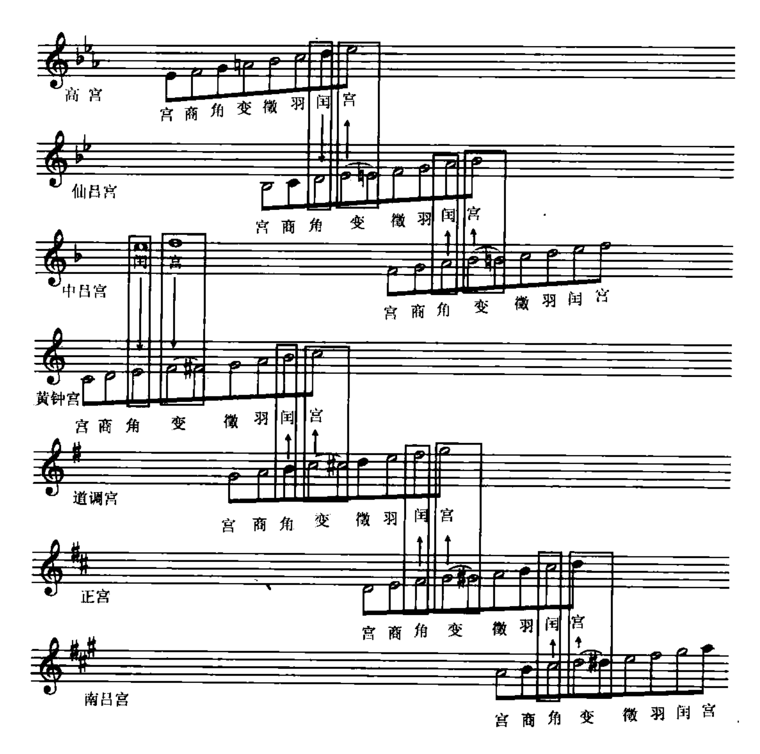
其一，从“音阶”一词的定义得知，所谓“音阶”，必须建立在调式的基础上。离开具体调式，“音阶”就是不存在的空中楼阁。“皮之不存，毛之焉附？”

蔡元定的七声，虽以宫音为第一声的顺序排列，但并不是作为宫调式的音阶。它之所以被列出，其目的是说明“七声之高下”，与体现调式规律的“音阶”概念毫无关系。因此，以“音阶”的定义与古人列出七声的本意来看，“蔡氏七声”是音列而非“音阶”。

其二，本文在“变”、“闰”的音高章节中，论证了燕乐所用的第四声在阴阳易位前是 #Fa 变徵，燕乐的七声结构与雅乐七声相同。而在“蔡氏七声”中，“四变为宫”之“变”的音高位置，已作了阴阳易位，即从 #Fa 变徵易到♭Fa清角。这样，以“蔡氏七声”事实上的结构而言，亦与燕乐所用七声的结构不相符合。

其三，倘若“蔡氏七声”中并无“为宫”、“为角”之言，而仅仅是“一宫、二商、三角、四变、五徵、六羽、七闰”，那么此七声可以作为普通的音列即燕乐所用七声的序列来理解（按约定俗成的观念，这种音列是“音阶”）。然而蔡元定在这七声中间加入了“四变为宫”、“七闰为角”，将燕乐所用的七声与燕乐的旋宫方法相提并论。这一来，事实上已使该七声具有旋宫的性质，成了标明着燕乐两种旋宫方法的旋宫音列。燕乐能以这一音列，通过“四变为宫”和“七闰为角”取得燕乐的七宫。七宫一旦确立，四七二十八调当然便可尽数而获。见表四。

表四



表四注：(1)由下而上，为“四变为宫”之旋法；由上而下，为“七闰为角”之旋法。(2)根据《梦溪笔谈》与《宋史》撰者所言，当“七闰为角”时，需“外加一声”，所加之声是每宫均的变徵。

因此，这一与音阶定义不符，结构与燕乐七声相异以及具有旋宫意义的“蔡氏七声”，不能释为燕乐所用的音阶。

三、结 语

(一)唯物辩证法告诉我们，观察事物应当用联系的观点、整体性的观点。20世纪的新兴科学方法之一系统论，便是将整体性作为实践中解决复杂问题的基本原则。我们在考释“变”、“闰”时，无疑也应如此。

譬如，若单就《燕乐一书中的“变徵以于十二律中阴阳易位”和“变宫以七声所不及”之句来论“变”、“闰”的音高，那么其音高与清角、清羽

相等的解释就有存在的可能性。但是，问题在于如此解释是一个孤证。为什么？因为史料上的第四、七声都是变徵、变宫，史料上的“变”、“闰”都是变徵、变宫的代称，二者音高相等。再者，古代变徵的音高实际、燕乐调的变宫为角、“变”、“闰”的旋宫之义以及《燕乐》书中的有关文字均表现出“变”、“闰”的音高与变徵、变宫相一致。这样，若不联系以上内容，不从唐宋燕乐的整体考虑而单单抽出此句中的“变”、“闰”，在缺乏旁证史料的情况下[6]将其释作与清角、清羽相等，则显然就是孤证了。

(二)燕乐的旋宫需通过变徵、变宫二声。按《宋史》撰者所称是：“以变徵为宫、以变宫为角”。蔡元定以燕乐旋宫的实际，将能作阴阳易位的变徵和可为上五度宫均之角的变宫冠以“变”、“闰”的专称。这样，既能表明作“变”、“闰”称呼的二音在燕乐中具有旋宫的枢纽作用，又能以“变”、“闰”是燕乐旋宫专称的这一现象暗示燕乐的旋宫方法。从这“变”、“闰”旋宫之义的认识出发，我们又可对“四变为宫”、“七闰为角”、“蔡氏七声”以及“变”、“闰”的音高等内容产生新的进一步的理解。

长期以来，诸家考释“变”、“闰”的焦点均集中在音高问题上，而忽略了同样是至关紧要的“变”、“闰”之称的含义问题。这两个问题相关相连，一旦作出正确解答，不仅可对“变”、“闰”内容的全貌获得清晰而完整的认识，而且对唐宋燕乐二十八调研究，对今日基本乐理中的“变”、“闰”(特别是“闰”)名称的使用，以及蔡元定的“变”、“闰”内容是否可成为“燕乐音阶”(或称“侧调音阶”，“清羽音阶”等)的立论根据等等方面都会有所帮助。为此，本文在前人考释成果的基础上，将“变”、“闰”内容分为音高和含义两个方面，尽力追寻其庐山真貌。然而学识浅陋，力不从心。不妥之处，竭诚盼望前辈与方家指正。



①《燕乐》,即《燕乐原辨》。原书已散佚。今日所见者为元代脱脱等人“采其略”而录于《宋史》的概观大要。见《宋史》卷一百四十二、志第九十五、乐十七,中华书局,1977,第3346-3347页。

②[元]刘谨《律吕成书》第118页。载商务印书馆民国二十五年版《丛书集成》。

③《宋史》第3057-3058页,第3063页,第3346页。“终于午”,指阳终止在午以前,而不是包括午。

④同③。

⑤同③。

⑥唐宋古谱中的♭Si音,不能作为“闰”的音高与清羽相等的旁证。因为蔡元定的“闰”是作为新宫均之角的,而古谱中的♭Si音却不可能为角。二者是两码事。

——原载《音乐艺术》,1986年第2期

乐学两题之二

——犯调的乐律学基础及其实践

龚　林

音乐之所由来者远矣。生于度量；本于太一。

——《吕氏春秋·大乐》

作为人类社会实践产物的音乐，不同的国家和民族都有其深厚的民族音乐传统，相对独立的音乐发展道路。中国是一个幅员辽阔、民族众多的文化古国，数千年民族音乐的兴衰发展，形成了独特的传统特点。

根据记载，“犯调”始于唐代。见于音乐典籍记载的“犯调”有“正”、“旁”、“偏”、“侧”四种。年代的悠远，乐书、古谱的散佚，终使我们对古代犯调理论的理解和民族音乐犯调实践的认识，产生了一些模糊不清的概念。

今天，我们常把“犯调”称之谓“同宫转调”、“异宫转调”，“调内转调”、“调式转调”、“同音列转调，、“同音列交替”、“暂转调”、“调接触”等等。名目繁多的称谓，并不说明对此问题的明朗化认识。正因为这样，不少学者也纷纷对民族音乐的音阶、调式、犯调等等问题进行了许多有益的探索研究，不乏真知卓识。

本文认为：“犯调”有其深厚的民族音乐传统和独特的乐律学基础，“正”、“旁”、“偏”、“侧”四种犯调的乐律学基础，是建立在三分损益律五声音阶调式乐律学数理逻辑内涵之上的，是三分损益律五声音阶调式乐律学原理，在三分损益律六、七声音阶调式系统中的拓展。所以，在阐

述“正”、“旁”、“偏”、“侧”四种犯调之前，有必要先把三分损益律五声音阶调式的乐律学数理逻辑作一下叙述。

一、三分损益律及其宫观念

《管子》的三分损益法，是对春秋时期音乐实践的一次乐律学总结，它首次用数理方法计算了我国传统五声音阶内部的数理结构关系。作为我国最早的一种音律计算方法，一种产生于音乐实践的音阶调式及其运动的数理逻辑构成，一直成为我国民族音乐音阶调式实践的主要数理依据，左右影响着我国民族音乐的发展。

按其“凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫，三分而益之以一，为百有八，为徵；不无有三分而去其乘，适足以是生商；有三分而复于其所，以是生羽；有三分而去其乘，适足以是成角”的计算方法，立式如下：

宫：$(1\times3)^4=81$　　徵：$81\times\frac{4}{3}=108$

商：$108\times\frac{2}{3}=72$　　羽：$72\times\frac{4}{3}=96$

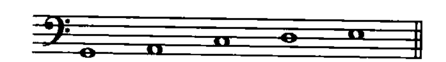
角：$96\times\frac{2}{3}=64$

宫音同各音的弦长比数如下：

宫徵：　3∶4　　宫商：　9∶8

宫羽：27∶16　　宫角：81∶64

设宫 =C，得 C 宫 G 徵五声音阶调式：



在三分损益律五声音阶相生次序中，“本均宫律音”和“第一益律徵音”，“第一损律商音”是相生关系最为密切的二组音程(一益一损)。“第二益律羽音”和“本均宫律音”的相生关系较远，“第二损律角音”和“本

均宫律音”，是三分损益律五声音阶相生关系中最为疏远的二个音级。因此，宫徵、宫商的弦长比数单纯协和，宫羽的弦长比数则较为复杂；而宫角二音的弦长比数，则表现的最为复杂。

“一律而生五音”（《淮南子》），《管子》三分损益法经典定义有二点是很明确的：

1. 三分损益法以“黄钟宫”为“基础律数”，即“本均宫律数”。

2. 它的计算是以一之三分递增递减及其一益一损相间运算为其原则。

于是，我们就把以本均宫律数为基础律数先后相生出来的宫、徵、商、羽、角五音，叫做“五声音阶”；按其律数关系排列起来的音阶调式，也就称其为五声音阶调式。五声音阶以“宫音”为基础，五声音阶调式也以“宫调式”为基础调式。尽管五声音阶按其不同的“结声”及排列法，可以产生出五种不同的调式（宫、徵、商、羽、角），但作为生律之本的“本均宫律音”的乐律学数理逻辑构成，对这些音阶调式运动的乐律学数理逻辑构成，起着“主宰性”的地位作用。

因此，自古以来“立宫起均”，“分而为调”；“夫宫、音之主”的尚宫思想，一直成为我国民族音乐关于音阶调式实践思维的一大特点。

当然，三分损益法以“本均宫律数”为基础律数相生五声音阶及其调式的乐律学原理，其科学内涵并非是相生出五声音阶的唯一方法。根据乐律学原理，也可以用不同的方法相生出宫、商、角、徵、羽五声音阶。然而，万变不离其宗：宫、商、角、徵、羽天然的五声比数关系不会改变，“等分损益”的三分损益律相生法原则不能改变。

西方大小调体系乐律学理论的传入，使我们对民族音乐传统乐律学理论中的“宫音”观念有了变化。其表现为：在传统的民族音乐五音音阶调式里，“宫音”不再是“生律之本”的“本均宫律音”，而是所谓非大三度[①]音程关系的下方音莫属。由此出发，三分损益五声音阶调式中的大三度宫角音程，也被概念成为关系密切的协和音程，因而明确着调式的类别，主宰着调性的色彩。本文认为：三分损益律五声音阶及其调式，依据着宫音（基础律音）而产生与存在，“基础律音”即“宫音”，“徵”、“商”、“羽”、“角”四个音级是宫音级的“派生”，其乐律学数理逻辑也是“宫音级”乐律学数理逻辑功能的延伸。

二、基本三律核音

宫音的确立，只能在音阶相生的序列关系中才能得到承认。“四开以成九九的黄钟小素之首”，还不能成其为宫音。只有当“三分而益之以一，为百有八”的“第一益律徵音”和“不无有三分而去其乘”的“第一损律商音”相生出来以后，宫音级的位序才能明确无疑。因此，“第一益律徵音”、“第一损律商音”是明确三分损益律五声音阶调式“本均宫律音”的特性音程。

“宫音级”的明确和“第一益律徵音”、“第一损律商音”的相生，标志着“三分损益律五声音阶调式基本三律核音”（简称“基本三律核音”，下同）的构建及其组成。按照三分损益律五声音阶的音级相生次序和律数比，它们的形态构成是：（纯四度、大二度）

第一益律	本均	第一损律
徵	宫	商
sol	do	re

“基本三律核音”以“本均宫律音”为其核心，“第一益律徵音”、”第一损律商音”在“基本三律核音”中的主次及其从属关系也可以其与”本均宫律音” 相生次序的先后和弦长比数的单纯协和关系为其乐律学基础。所以，“第一益律徵音”比”第一损律商音”更具有对“本均宫律音”的从属倾向，因而也更具有明确“本均宫律音”位序的性格特征，“第一损律商音”也常以其和“第一益律徵音”单纯协和的弦长比数关系，通过“徵音”而作用于“宫音”，并且也以其和“本均宫律音”较为单纯协和的弦长比数关系而直接倾向作用于“本均宫律音”，因而也具有明确“本均宫律音”位序的性格特征。

在由“基本三律核音”完整形态构成的音阶调式中，以“本均宫律音”为调式结声，称为官调式多以“第一益律徵音”为调式结声的，称为徵调式，以“第一损律商音”为调式结声的叫做商调式。分别由“基本三律核音” 中某音为调式结声所构成的三种调式是三分损益律五声音阶调式系统中的三种“核心调式”。

下面的陕北汉族民歌《绣荷包》，是一首“本均宫律音”为 F、“第一益律徵调”为 C、“第一损律商音”为 G 的 F 宫 C 徵调式民歌。在这首民

歌里,"本均宫律音"F与"第一益律徵调"C;"第一损律商音"G与"第一益律徵音"C及其和"本均宫律音"F,在旋法上、乐律学逻辑功能上的互为作用,都表现的清晰明朗:一方面"本均宫律音"F得到强调,另一方面本均宫律音F和"第一损律商音"G以它们和"第一益律徵调"C的四、五度亲近协和关系,支持了"第一益律徵音"C作为调式结声的稳定性:

谱例 1

《绢荷包》③



本均宫律音不仅可以其生律之本的"特殊身份",在"基本三律核音"中构成稳定的调式结声。同时,它也能以其"特殊身份"来支持第一益、损律音构成稳定的调式结声。反之,第一益、损律音也可以其和本均律音特殊的关系,支持本均宫律音构成稳定的调式结声,或者依靠本均宫律音的支持,而构成自身稳定的调式结声。在"基本三律核音"调式中,不管其以某音为调式结声,"本均宫律音"在这些凋式中的乐律学数理逻辑功能不变。

调式结声的结束感,稳定性功能依靠什么来得到?在"基本三律核音"调式中:宫调式的稳定结束感,来自于"本均宫律音"在音阶调式中的强调和"第一益律徵音"、"第一损律商音"及其乐律学数理逻辑功能的作用,徵调式的稳定结束感,来自于"第一益律徵音",在音阶调式中的强调和"本均宫律音"、"第一损律商音"及其乐律学数理逻辑功能的作用,商调式的稳定结束感,则来自于"第一损律商音"在调式中的强调和"本均宫律音"、"第一益律徵音"及其乐律学数理逻辑功能的作用。

三分损益律五声音阶调式结声的稳定结束功能,是否依靠所谓"属音"和"下属音"及其乐律学数理逻辑功能对于"调式主音"的支持问题也是可以探讨的。且不说"属音"、"下属音"概念本不是我们传统民族音乐的宫调思维④,如果我们把"属音"和"主音"的从属关系,比作"第一益律徵调"与"本均宫律音"的从属关系,那么,三分损益律五声音

阶的宫音上方却本没有纯四度音程结构的"下属音级"及其乐律学数理逻辑功能构成。因此,三分损益律五声音阶调式系统中也就不存在所谓"下属音"对"宫音"及其调式结声的乐律学数理逻辑功能的作用。尽管在三分损益律五声音阶徵、商、羽三种调式里⑤(宫、角调式除外),由于调式结声的改变,有可能在调式结声的上方构成和调式结音纯四度音程的结构关系(如徵调式之 sol、la、do、re、mi),但这是本均宫五声音阶调式系统的内部转换(如徵调式之 sol、do,是"徵音"和"宫音"的关系,而不是"宫音"与"下属音"的关系),三分损益律"宫观念"及其"基本三律核音"的乐律学数理逻辑功能,对其音阶调式的主宰性地位作用是不变的。三分损益律五声音阶调式系统的乐律学数理逻辑构成原理及其功能作用,同纯律大小调体系的乐律学数理逻辑构成及其功能作用有着本质上的区别⑥。

调式类别的属性问题,可以说是音乐理论界长期以来在民族音乐调式类别分析问题上一个喋喋争论不休的疑难问题,因为在这种调式里、没有大三度的音程结构,因而也没有所谓大三度音程关系下方音的"宫音",也没有所谓"下属音"对"宫音"的功能性倾向支持,所以其调式类别和调性色彩自然也就"模棱多可"了。

我们已经知道了"宫音"即"基础律音"。三分损益律五声音阶调式依据"宫音"而产生与存在,徵、商、羽、角四个音级都是"宫音级"的"派生",其乐律学数理逻辑也是"宫音级"以其"基本三律核音"乐律学数理逻辑的延伸。

我们还要强调三分损益律五声音阶调式类别及其色彩的区别划分,必需依据"宫音"及其"基本三律核音"的乐律学数理逻辑构成才能得到明确。三分损益律五声音阶调式大三度的宫角音程关系,并非是明确宫音位序的唯一特性音程。

在此我们也要说,"基本三律核音" 是五声音阶调式系统乐律学数理逻辑构成的核心,它主宰着五声音阶调式系统调式类别属性及调性色彩变化的一切运动。

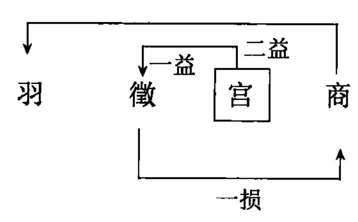
如果说"基本三律核音"调式的乐思发展,是依靠着"三律核音"间的运动与相互作用——即通过不断改变各自在音阶调式中的时值及其拍位的运动来得到的话,那么,"基本三律核音"宫、徵、商三种调式结声的结束稳定功能则都是它们之间相互运动的结果。

如果说三分损益律五声音阶调式及其宫观念的乐律学数理逻辑功

能，首先体现在构建"三分损益律五声音阶调式基本三律核音"的话，那么，"基本三律核音" 在三分损益律五声音阶调式系统中的乐律数理逻辑功能，则首先表现其为主宰着三分损益律五声音阶调式的类别，及其色彩的运动与构成。

三、四声音阶及其调式

"基本三律核音"乐律学数理逻辑功能的拓展，以产生"第二益律羽音"为依据，这是三分损益律宫音级乐律学数理逻辑功能在第二层次意义上的横向拓展（第一层次为产生第一益、损律音）。"第二益律羽音"对于"基本三律核音"来说是个"色彩音级"，对于三分损益律五声音阶来说是个基本音级。



"第二益律羽音"的产生，构成了宫徵商羽四声音级。调式音阶的律（声）数构成，应严格按照三分损益律从本均宫律音出发的相生次数来决定，而不应视构成音阶调式所用声多少来决定。

在四声音阶调式中，以"第二益律羽音"为调式结声的叫做羽调式，羽调式对于"基本核音"调式来说是个"色彩调式"，羽调式对于五声音阶调式系统来说是个基本调式。以本均宫律音为核心的 "基本三律核音"，在四声音阶及其四种不同调式中的乐律学数理逻辑构成关系不变。羽调式依靠同"基本三律核音"中的"第一损律商音"、"第一益律徵音"、及其"本均宫律音"的直接或简接的乐律学数理逻辑构成关系，来构成调式的结束稳定感。

谱例 2

《闹元宵》⑦



《闹元霄》,四声音阶 C 宫 a 羽调式。调式结声羽音 a,依靠和"基本三律核音"中"第一损律商音"D,"第一益律徵调"G 和"本均宫律音"C 的直接或简接的乐律学数理逻辑构成关系，来形成 a 羽调式的稳定结束感。

在四声音阶调式中,"基本三律核音"也常以其省略"第一益律徵音"或省略"第一损律商音"的不完整形态来构成四声督阶调式,在这种结构的音阶调式中,以"本均宫律音"为核心的"基本三律核音"乐律学数理逻辑功能构成关系不变,因此,"本均宫律音"的位序仍很明确,调式类别仍很清晰。(谱例略)

然而,当"基本三律核音"以其省略"本均宫律音"的不完整形态在四声音阶调式中出现时,由于本均宫律音的省略,"基本三律核音"的乐律学数理逻辑构成关系发生原则变化:即出现"宫音位移"。由此,三分损益律五声音阶调式"基本三律核音"的"第一同构"形成(简称"三律核音第一同构",下同),由此,产生"犯调"。

基本三律核音:sol、do、re

(G)、(C)、(D)

三律核音:re、sol、la

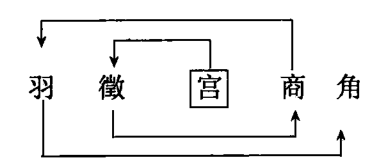
第一同构:(D)、(G)、(A)

如设"基本三律核音"调式是 C 宫 G 徵,那么,"三律核音第一同构"调式则是 G 宫 D 徵,即上五度犯调。

"三律核音第一同构"具备"基本三律核音"所共有一切乐律学数理逻辑功能，它是三分损益律五声音阶调式基本三律核音乐律学数理逻辑功能,在三分损益律六、七声音阶调式中的拓展。

四、五声音阶及其调式

“基本三律核音”乐律学数理逻辑构成对四声音阶调式的突破拓展，以相生“第二损律角音”为依据。它同相生“第二益律羽音”一样，是三分损益律宫音级乐律学数理逻辑功能在第二层次意义上的横向拓展。“第二损律角音”的相生，标志着三分损益律五声音阶及其调式的完形构成。五声音阶及其调式的明确，也应视其音阶调式是否具有三分损益律大三度宫角音程结构关系为标准，而不以其所用声数的多少来决定。



“第二损律角音”，对于“基本三律核音”来说是个“色彩声级”，对于五声音阶来说则是个基本音级。以“第二损律角音”为调式结声的，叫做“角调式”。“角调式”对于“基本三律核音”调式来说是个“色彩调式”，对于五声音阶调式系统来说则是个基本调式。在三分损益律五声音阶角调式中，“基本三律核音”乐律学数理逻辑功能的构成不变。

角调式因缺少和“基本三律核音”单纯协和的相生关系，所以在音阶调式运动中，由于缺少“基本三律核音”乐律学数理逻辑功能对其的支持而较难形成调式的稳定结束感，这也就是民族音乐较少角调式的基本原因。

在民族音乐为数不多的角调式中，调式结声常利用其与“第二益律羽音”和“基本三律核音”中“第一损律商音”及其“基本三律核音”简洁的乐律学数理逻辑构成关系，来构成相对稳定的调式结声。

在三分损益律五声音阶调式中，“基本三律核音”既常以它的完整形态出现在五声音阶调式中(如 do、re、mi、sol、la)，也有以其省略“第一益律徵音”或“第一损律商音”的不完整形态出现在五律音阶调式中(如 do、re、mi、la；do、sol、mi、la)，甚至可以其同时省略“第一益律徵音”和“第一损律商音”的不完整形态出现在五声音阶调式中。但由于“本均宫律音”的存在，所以“基本三律音”乐律学数理逻辑的功能构成，

在这些音阶调式中的作用不变。因此其宫音位序仍很明确，调式类别仍很清晰。

《阿细跳月》就是很好的一例[9]。（谱例略）

然而，如果“基本三律核音”以其省略“宫音”的不完整形态出现在五声音阶调式中时，由于“宫音”的省略，“基本三律核音”的乐律学数理逻辑构成发生根本变化，也即出现“宫音位移”。由此“基本三律核音第二同构”(简称“三律核音第二同构”)形成，并由此犯调。

基本三律核音：sol、do、re

(G)、(C)、(D)

三律核音：la、re、mi

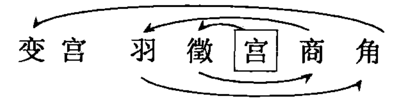
第二同构：(A)、(D)、(E)

若设“基本三律核音”调式是C宫G徵调式，那么“三律核音第二同构”调式则是D官A徵调式，即大二度犯调。

三分损益律宫商角徵羽五声音阶及其调式，是我们民族音乐主要的一种音阶调式，长期以来一直主宰着我国民族音乐音阶调式构成的演变发展。因此，从古代起就一直把它称之为“正音”、“正声”。

三分损益律六声音阶及其调式的产生，是三分损益律宫观念及其“基本三律核音”乐律学数理逻辑构成，在三分损益律五声音阶调式第三层次上的继续拓展，它以相生“第三益律变宫 si 音”，从向突破五律音阶的结构框架为依据。由于它是民族音乐关于三分损益律五声音阶及其调式思维中的“结构外音”，因此也把它视为“偏音”。“第三益律变宫音”与“宫音”的弦长比数是243：128，其特性音程是小二度。由于它同“宫音”和“基本三律核音”有着疏远的相生次序和复杂的弦长比数，所以也就决定了它因缺乏“基本三律核音”对其的乐律学数理逻辑功能支持，而不能构成稳定的调式结声，这也就是民族音乐没有变宫调式的根本原因。

“基本三律核音”乐律学数理逻辑构成突破五律



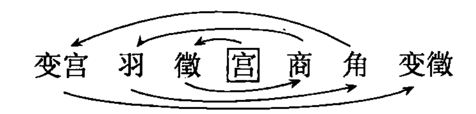
音阶框架结构的横向拓展，为“三律核音第一同构”及其五声音阶调式框架的构建创造了条件：

基本三律核音五声音阶：do、re、mi、sol、la,

三律核音第一同构五声音阶：sol、la、si、re、mi

由此形成犯调。

三分损益律七声音阶调式的产生，以“基本三律核音”乐律学数理逻辑构成突破六声音阶的框架结构，继续横向拓展，相生“第三损律变徵“#fa 音”为依据。由于它是民族音乐关于三分损益声五律音阶调式思维中的“结构外音”，因此也把它称之为“偏音”。“变徵音”与“宫音”的弦长比数是 729:512，其特性音程是增四度。由于它和“本均宫律音”及其“基本三律核音”有着复杂的弦长比数和疏远的相生关系，所以也决定了它因缺乏“本均宫律音”及其“基本三律核音”对其的乐律学数理逻辑功能支持，而不能构成稳定的调式结声。



“基本三律核音”乐律学逻辑构成突破六声音阶调式框架结构的继续拓展及其七声音阶调式的产生，也为“三律核音第二同构”及其五声音阶调式框架的构建，奠定了基础：

基本三律核音五声音阶：do、re、mi、sol、la

三律核音第二同构：re、mi、#fa、la、si

五声音阶

由此形成大二度犯调。

三分损益律六、七声音阶的产生，三律核音第一、二同构及其五声音阶调式框架的形成，为犯调提供了广泛实践的可能和乐律学理论的依据。“基本三律核音”在三分损益律五声音阶调式中的乐律学逻辑功能构成关系，也在“犯调”的实践中得到了进一步的扩展和体现。

五、犯调及其止犯

犯调深厚独特的传统乐律学基础，就是三分损益律五声音阶调式系统乐律学数理逻辑内涵及其拓展。所以“犯调”也就是三分损益律五声音阶调式系统乐律学数理逻辑内涵进一步拓展的结果。

在我国，“五声、六律、十二管旋相为宫”的尚宫、旋宫实践早见于先秦，依据“十二律旋相为宫”得十二个宫均，“十二律旋相为调”分得六十

种宫调的情况来看，民族音乐早期的宫调实践先是停留在宫均的转换方面。稍后，特别是经过汉唐间多元音乐文化的交融发展，“七十二宫调”，八十四宫调的旋宫转调实践中，应该包含着异宫均的调式转换。总之，“犯调”最迟在唐代确已成为一种音乐实践的时尚而不鲜于当时的音乐实践和理论记载。

陈旸《乐书》云：

“乐府诸曲，自昔不用犯声。唐自天后末年《剑器》入《浑脱》始为犯声。以《剑器》宫调入《浑脱》角调，以臣犯君也，故有犯声……明皇时乐人孔楚秀善吹笛，好作犯声，时人以为新意而效之，因有犯调。”

“犯声”与“犯调”，陈旸分的很仔细。宫角调式交替，称为“犯声”。这是同宫均的宫角调式文替。“犯调”则不然，同“犯声”有区别。

《词尘》云：

“采本宫诸曲合成新调，而声不相犯，则不名曰犯；采各宫之曲，合成一调，而宫商相犯，则名之曰犯。”

可见“犯调”是指异宫调式的交替，是时人以为同宫均之不同调式交替的“犯声”有新意而后效之，才逐步发展起来的一种异宫均的调式交替。本文所阐述到的“犯调”，也主要是指异宫均的调式交替。

“犯调”需以“祖调”为基础，按陈旸的说法：“正宫调正犯黄钟宫，旁犯越调，偏犯中吕宫，侧犯越角之类”。按姜夔(1155—1221)的说法，则“宫犯宫为正犯，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧。”(《凄凉犯》序)

《乐星图谱、犯调歌诀》也有所谓“折声上生四位”、“反声宫闰相顶”之诀。所谓“折声上生四位”，若从黄钟宫出发，即“折声”相生出黄钟宫之林钟徵。按其《总叙诀》五凡工尺上，四六一勾合，若以尺字折声四位，即是：

五	凡	工	尺
A	♯F	E	D

也即是“本均宫律音”犯“第一益律徵(宫)均”的上下四、五度犯调。

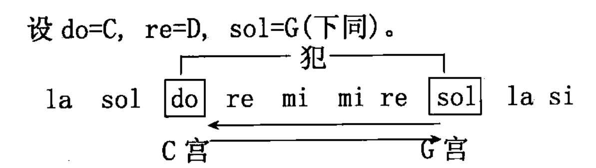
所谓“反声徵宫相顶”，也即是“折声上生四位”犯调的回归祖调。这在唐宋时代是一种很时兴的作曲法、即所谓“一句似黄钟均，一句似林钟均。”姜白石在自度曲《徵招》序中记载道：“唐田畸《声律要诀》云：“徵

与二变调咸非流美，故自古少徵调曲也。徵为去母调，如黄钟之徵以黄钟为母，不用黄钟乃谐。黄钟以林钟为徵，住声于林钟，若不用黄钟声，便自成林钟宫矣。予再三推寻唐谱，并琴弦法而得其意，黄钟徵虽不用母声，亦不可多用变徵蕤宾，变宫应钟声。若不用黄钟而用蕤宾、应钟，即是林钟宫矣。”

根据“犯调”的乐律学数理逻辑构成，宫犯宫之“正犯”，当指异宫均的两个宫调式相犯。在三分损益律五、六、七声音阶调式中，它只有以下三种可能：

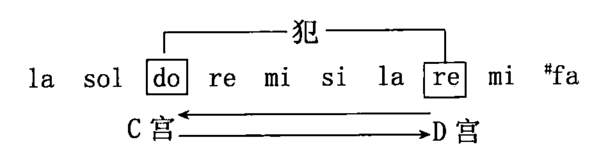
1.“基本三律核音”宫调式犯“三律核音第一同构”宫调式(或反之)。它以音阶调式中“基本三律核音”的“宫音位移”和“三律核音第一同构”的形成及明确为理论依据。

设 do=C, re=D, sol=G(下同)。



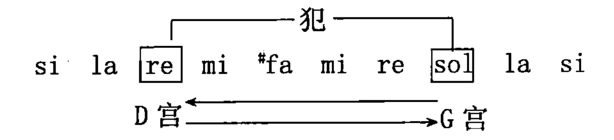
这是一种上下四、五度的异宫同调式犯调。

2.“基本三律核音”宫调式犯“三律核音第二同构”商调式(或反之)。它以音阶调式中“基本三律核音”的“宫音位移”和“三律核音第二同构”的形成和明确为理论依据。



这是一种上下大二度的异宫同调式犯调。

3.“三律核音第一同构”宫调式犯“三律核音第二同构”宫调式(或反之)。它以音阶调式中“三律核音第一同构”的“宫音位移”和‘“三律核音第二同构”的形成和明确为理论依据。



这是一种上下四、五度的异宫同调式犯调。

六、旁犯

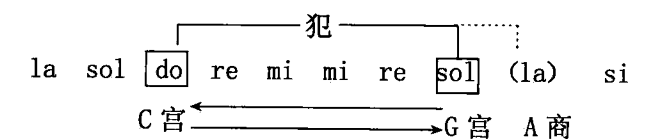
姜白石曾讲:"凡曲言犯者,谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫上字住,双调亦上字住,所住字同,故道调曲中犯双调或于双调曲中犯道调。其他准此。"(《凄凉犯》序)

按唐雅乐律,道调宫是林钟宫调式,结声于林钟律位;双调是仲吕宫之商调式,也结声于林钟律位。若没林钟律为G,那么,道调犯双调即构成(道调)G宫调式犯(双调)F宫G商调式。它们之间的宫音位序相距大二度,它们之间是异宫异调式的相犯。

《乐星图谱、犯调歌诀》也有所谓"掣声下隔一宫",之说,可能也是指这种宫音位序为上下大二度的犯调。

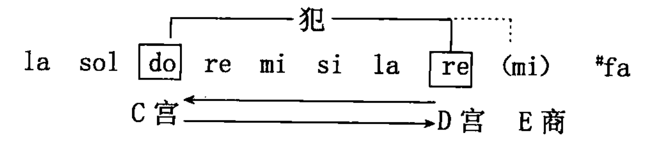
结合"犯调"的乐律学数理逻辑构成原理,宫犯商之"旁犯"当指异宫异调式之相犯,它有以下三种类型:

1."基本三律核音"宫调式犯"三律核音第一同构"商调式(或反之)。它以音阶调式中"基术三律核音"的"宫音位移"和"三律核音第一同构"的形成及明确为其理论依据。



这是一种上下四、五度宫均关系的异宫宫商调式犯调。

2."基本三律核音"宫调式犯"三律核音第二同构"商调式(或反之)。它以音阶调式中"基本三律核音"的"宫音位移"和"三律核音第二同构"的明确为理论依据。



这是一种上下大二度的异官均宫商调式犯调。

3."三律核音第一同构"宫调式犯"三律核音第二同构"商调式(或反之)。它以音阶调式中"三律核音第一同构"的"宫音位移"和"三律核音第二同构"的形成和明确为理论依据。

犯
mi re [sol] la si si la [re] (mi) #fa
G宫 ⇄ D宫 E商

这是一种上下四、五度关系的异宫均宫商调式犯调。

七、偏犯

“宫犯角——偏犯”。

宫角两音关系，是三分损益律五声音阶调式中生律次序最为疏远、弦长比数最为复杂的二个音级。所以，以角律为宫均的“三律核音同构”及其五声音阶的框架不可能在三分损益律五、六、七声音阶调式中得以形成。它只能在三分损益律九声音阶及其调式中才能得到构建。因此，三分损益律大三度宫均关系的“异宫相犯”，在民族音乐实践中极为罕见。

犯
la sol [do] re mi #do si [mi] #fa #sol
C宫 ⇄ E宫

不过，隋唐燕乐二十八调的宫角调关系，是本均宫调与徵(宫)均角调之“徵角调’关系，也有“闰角调”之称法。《乐星图谱·犯调歌诀》中也有“反声宫闰相顶”之说法。结合“犯调”的乐律学数理逻辑构成原理，宫犯角之“偏犯”有以下三种类型：

1.“基本三律核音”之宫调式犯“三律核音第一构”之角调式(或反之)。它以音阶调式中“基本三律核音”的“宫音位移”和“三律核音第一同构”的形成和明确为理论依据。

犯
la sol [do] re mi mi re [sol] la (si)
C宫 ⇄ E宫 B角

这是一种上下四、五度的异宫均宫角调式相犯。

2.“基本三律核音”之宫调式犯“三律核音第二同构”之角调式(或反之)。它以音阶调式中“基本三律核音”的“宫音位移”和“三律核音第

二同构"的形成和明确为理论依据。



这是一种上下大二度关系的异宫均宫调式相犯。

3."三律核音第一同构"之宫调式犯"三律核音第二同构"之角调式(或反之)。它以"三律核音第一同构"的宫音,在音阶调式中的"位移"和"三律核音第二同构"在音阶调式中的形成和明确为理论依据。

犯

mi re sol la si si la re mi (#fa)

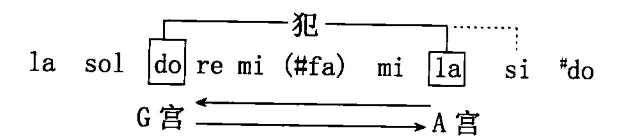
G宫 D宫 #F角

这是一种上下四、五度关系的异宫均宫角调式相犯。从上述①②③三种宫犯角一偏犯的图表中,我们可以看到其角调式之调式结声 si,#fa,都是三分损益律五声音阶调式之"偏音","宫犯角"之"偏犯",是否指其所谓?

八、侧犯与其他犯调

"宫犯羽—侧犯"

宫羽音级,也是三分损益律五声音阶调式中生律次序较为疏远,弦长比数较为复杂的二个音级。因此以羽音律为宫均的"三律核音"同构及其五声音阶调式也不可能在三分损益律五、六、七声音阶调式中得到构成,它只能在三分损益律八声音阶调式中才有可能得到构建。因此小三度音程宫均关系的异宫均宫羽调式犯调,在民族音乐犯调实践中也较为少见。



不顾,"基本三律核音"宫调式犯"三律核音第一同构"羽调式(或反

之),“基本三律核音”宫调式犯“三律核音第二同构”羽调式(或反之),“三律核音第一同构”宫调式犯“三律核音第二同构”羽调式(或反之)的异宫均之宫羽调式相犯,在民族音乐实践中却极为常见。

下面的谱例,一方面一可以看到异均之宫羽调式的交替相犯,另外也可以略见“犯调”为音阶调式的类别及其色彩运动所带来的艺术感染力。

谱例 3



《古怨》第一段(谱例已略)先在E宫调性上唱出了那种欢乐有限,愁恨无数的哀怨之情。接着在琴上用泛音重复了这段旋律、似对往事缠绵的怀念,怅惘地回顾。突然!调性向下方作了大二度移位,造成了强烈的感情色彩对比,在新调性上唱出了心中的愤愤不平:“世事兮何据,手翻复兮云雨”。一字字,一声声,像哭泣,如控诉。词曲的结合达到了完美的地步。

琴歌《古怨》,开头部分是D宫E羽调式犯B宫调式的大二度异宫均之宫羽调式相犯。

我们对“正旁偏侧”四种犯调的有关历史记载及其乐律学数理逻辑构成,已经作了探索与阐述,不难发现“正旁偏侧”四种犯调,主要是上下四五度,上下大二度音程关系的异宫均之宫与宫、宫与商、宫与角、宫与羽(或反之)调式之间的交替相犯。这种上下四五度、大二度音程关系

的异宫均异调式相犯，是由三分损益律宫观念及其"基本三律核音"的乐律学数理逻辑构成：即"基本三律核音"之间的音程结构关系所决定的。这也就是京房计算六十律，六十次重复列出宫、徵、商三音律的原因所在。

当然，我国丰富多彩的民族音乐犯调实践，是无论如何也不能为"正旁偏侧"四种犯调所包括得了的。我国传统乐学理论中各式各样的调式结声名称，如"偏杀"、"侧杀"、"寄杀"、"元杀"、"顺杀"、"递杀"、"借字杀"等等，无不反映出了我们民族音乐关于"犯调"实践的多样性：即除此之外的异宫均之商角调式、徵羽调式、商徵调式、商羽调式之间的犯调实践，在民族音乐中更是举不胜举的。然而无独有偶，由于犯调必需受三分损益律宫观念及其"基本三律核音"乐律学数理逻辑功能的制约，因此，所有犯调的异宫均构成，仍以上下四五度、大二度的音程关系为主。另外，"正旁偏侧"的古代犯调理论，随民族音乐犯调实践的深入发展，也直在演化发展着。如琴家有所谓"慢宫为角"、"紧角为宫"、"慢宫为羽"、"紧羽为宫"，鼓吹乐有所谓"压上"、"单借"、"双借"、"三借"，戏曲音乐又有所谓"去上添乙"、"少工添凡"等等。

总之，我们民族音乐的犯调理论及其实践是异常多态的。我国是个多民族的国家，三种律制(纯律、三分损益律、平均律)的长期并存，三种音阶调式(雅乐、清乐、燕乐)的长期共荣，都为民族音乐为犯调实践提供了广阔的天地，值得进一步研究。我们今天论述犯调，也就是为了认识、弘扬民族音乐的优秀文化，为进一步繁荣民族音乐文化而服务。

注释

①三分损益律五声音阶调式大三度宫角音程，作为五声音阶调式中唯一的一个特性音程、其乐律学方面的功能作用，并非体现在宫角音程关系的协和性及它是明确调式类别的主宰性音程方面，而是体现在它的旋法特点方面，如角音到徵音的级进等。这种旋法特点

在犯调中的拓展，就是表现为变宫音到商音的旋律进行等。

②③参见赵宋光《论五度相生调式体系》第197页，第21页。

④出于历史原因和既成习惯，外来名词的应用是可以的，但必需“名实相符”。

⑤宫调式没有上方纯四度的“下属音”；角调式没有上方纯五度的“属音”。

⑥这种本质区别体现在生律方法的不同，音阶调式结构上的不同，旋法进行上的不同，乐律学数理逻辑构成关系的不同。

⑦参见王兆乾编著《黄梅戏音乐》，安徽人民出版社，1957，第52页。

⑧参见《中国民歌》第94页。

⑨参见《中国民歌》第29页。

——原载《音乐艺术》，1990年第2期

句鑃发微

——对一种先秦乐器历史踪迹的寻觅与思考

徐孟东

1788 年(乾隆五十三年),江苏常熟翼京门外的农民在锄地时,挖到了一件有铭青铜乐器,铭曰:"佳王正月初吉丁亥,姑冯昏同之子择氒吉金,自乍(作)商句鑃。以乐宾客及我父兄,子子孙孙永保用之"。[①]人们遂知这种乐器名"句鑃"。金石家们按铭文上乐器主人的名字将其略称为"姑冯句鑃"。但他们遍历群书,竟未能在浩如烟海的史籍文献中找到"句鑃"一词,以及关于这种乐器的片言只语介绍。

接着于 1827 年(道光七年),在浙江武康县山中,又发现此器十余件,其中有铭者二,各有相同铭文 31 字。这便是现存故宫博物院的著名"其次句鑃"[②]。

近几十年来,在我国文化艺术事业不断发展,文物考古包括音乐考古研究工作大规模地有组织有计划地进行中,江南各地陆续发现句鑃:1958 年江苏武进淹城发掘到成组句鑃共 7 件[③];1974 年江苏高淳顾陇发现成组句鑃共 7 件,后又发现不同组的 1 件[④];是年冬该县青山相继发现成组句鑃共 2 件[⑤];1976 年吴江梅堰龙北发现两组句鑃共 5 件(一组 3,一组 2);1977 年浙江绍兴城关狗头山出土有铭成组句鑃2 件(即曾引起国内外学术界注目的配儿钩鑃,配儿即吴太子波)[⑥];1978 年湖南衡南发现句鑃1 件[⑦];1979 年湖北宜城雷家坡发掘句鑃1 件[⑧];1984 年湖北广济发现成组句鑃2 件[⑨];1986 年湖南长沙北区荷花池发掘句鑃1 件, 尤为珍贵的是还同时发现一把演奏句鑃所用木槌[⑩];1987 年

江苏镇江王家山出土句镏1件;1988年江苏丹徒出土句镏1件。此外,无锡博物馆和镇江博物馆还各自分别从民间收购到句镏1件。这样到目前为止,据本人统计,见于著录的,发表和未发表过的出土句镏已达36件之多(未计现不知下落的武康无铭句镏十余件和许多原始瓷句镏),所属年代从春秋初年到战国时期跨越数百载。

本世纪上半叶,一些著名学者如王国维、罗振玉、郭沫若等人,以深厚的国学根底对这种未见于记载的青铜乐器进行了考证(当时的研究对象为姑冯、其次等数器),为我们这些后来者奠定了一个较好的研究基础。而近30多年不断发现的这种乐器实物所提供的物质条件,使我们得以从音乐学、历史学、民族学和语言文化学等多学科的结合中比较系统地进行句镏的考察研究工作。

一、句镏概说

由于句镏在史籍上无任何记载,因此对它的读音甚至至今都未取得一致意见。

借助于考古学和语言文化学的研究,我们知道远古先秦时期,长江中下游以南,"自交趾至会稽,七八千里"的广袤大地上,生活着一个庞大的种族群——越人(史称"百越")。他们的语言为多音节的胶着语,同中原民族一字一音的单音节语言迥然不同。如用当时已传播到南方的中原单音节文字——即语言学理论中"以书面形式出现的共同语"——来表达这种多音节语言时,便须以两三个字来译一个字。例如本文开始处介绍的"姑冯句镏",它的主人为《越绝书》、《史记·越世家》、《韩非子》等史书上迭有记载的越国贵族冯同。而姑冯昏同,是冯同的古越语原音记录。可以说句镏这一名称正体现了这种特点。句镏的"句"同姑、余、虞、无等字一样,为古越语的发声字,无义。对它的读音也比较一致,发gou。句镏的"镏"字是这个词的实字,包含着它的释义。对"镏"有两种读法:读为duo者(即发"铎"音),如《中国音乐辞典》[11]等书,显然是将句镏与铎视为一种乐器,认为镏通铎。读为diao者,如《青铜器小辞典》[12]、《中国古代青铜器概说》[13]等书,我想可能是因句镏同铙类似,故取与铙接近的读音;同时似与组成镏字的"翟"古音(di)有某种内在联系。哪种读法更接近正确,希望通过下面对句镏同铎、钲、铙等相类似乐器的比

较研究来获得认识。

基于对音韵学、训诂学的深入研究，王国维、郭沫若等先生认为句鑃与伤述几种乐器其实就是一种乐器的多种名称而已。如王国维说句鑃："古音翟声与睪声同部，……疑鑃即铎也"[14]，郭沫若更为肯定："句鑃、铙铎同系一物……"又说："钲与句鑃实一物而二名，……句鑃即是钲"[15]。

我以为，由于音乐艺术发展沿革的特殊规律，我们不能仅仅拘泥于从汉字的字义（训诂学）和古音（音韵学）来进行古代乐器及相应文化的研究，而应主要依据出土实物进行考证。考证应包括出土乐器的形制、演奏方式、发音原理、组合与音列、来源、用途、流行区域与时期等多方面内容。

句鑃制作精良，侈铣弧干，造型狭长优美。春秋早中期的多体素光滑无纹饰；春秋晚期和战国时的则更加轻灵奇构，穷尽平雕浅镂之巧的云雷形几何勾连形纹饰和铭文，使乐器更趋精美华丽，具有典型的先秦时期南方文化特点，集中反映了长江下游越人的审美风格。而且从现在已知的 30 余件句鑃来看，其年代虽跨越几个世纪，但形制却保持了异常稳定的状态。如高淳青山与湖北广济出土的春秋早期句鑃，同长沙、宜城挖掘的战国句鑃，造型几乎完全一致（请参看本文附图）。这同铙、铎、钲等在不同时期形态不断变化形成对比。

句鑃为手执柄、口朝上，以木槌敲击发声演奏音乐。根据句鑃多为大小依次成组发现（数量不等、多至七八件少至二三件）这一特点，再依照参考本人对江苏高淳顾陇成组句鑃（共 7 件、现藏镇江博物馆）测音结果来看[16]，它是一种由正鼓音、侧鼓音组成音阶的旋律打击乐器（这可能是句鑃同铎、钲的最大不同之处）。据此推断，句鑃当时主要用于乐舞（越人乐舞极为发达），表演者手持句鑃排列有序顺次敲击，且奏且行且歌且舞，当然在此要指出的一点是，对于句鑃的双音问题，我们仍应抱着"多闻阙疑"[17]的治学态度，在对现存成组句鑃进行了普遍的测试后，才能做出可靠的结论。

从铭文形式也可发现句鑃的独特之处，它同铎、钲、甬钟的铭文上下相反，只有持其柄口朝上时，才可顺读铭文。

从出土句鑃的分布来看，它在春秋战国时集中流行于江南地区，即百越系中最重要的几支——于越、句吴、扬越等种族集团生息繁衍的地方。如现存句鑃，5 件有铭者按铭文内容看，姑冯、其次等 3 件为越器，

配儿2件为吴器。无铭者绝大部分也限于苏南和太湖流域。余者，例如在湖北广济和湖南长沙、衡南发现的句镭，无疑是最早居于江汉平原沅湘流域的扬越人所遗；而楚文化的中心地区湖北宜城雷家坡发现它，则可以认为是楚文化广被越文化浸染的一个例证。

句镭只用于宴飨和祭祀，这同铎、钲、铙有区别。它表明春秋初演进为国家形态的吴越，在自己发达的青铜冶炼技术基础上根据日趋完善的政治体制、礼乐制度需要而促进了音乐文化的发展，从而将越（百越）文化推向一个高峰。句镭既是这一历史过程的参加者、体现者，又是当时受到中原文化巨大影响的吴越音乐力图保持自己越民族特色的独有乐器。

战国后期，苍茫大地在刀光剑影血雨腥风的兼并战争中完成了各种地域文化种族文化华夏化的统一进程，带有鲜明民族、地域风格的句镭便自然地消亡于历史的尘埃中。

二、关于铎、钲与铙

铎——西汉末时列为经的《周礼》中《地官·鼓人》一节云："以金铎通鼓"。东汉许慎《说文》："铎，大铃也"。有柄有舌，持柄而振舌发声。寥寥数言，已可将它与句镭在演奏方式、形制构造、发音原理方面的区别阐述清楚。按照被世界各国大多数民族音乐学家接受的萨克斯(Sachs)—霍恩波斯特尔(Hornbostel)乐器分类法，铎为震荡间接发声的体鸣乐器；而句镭为用槌直接敲击发声的体鸣乐器。

其实史籍记载已注意到这种区别。《国语·吴语》："王乃秉枹，亲就鸣钟、鼓、丁宁、錞于，振铎"。其他各种乐器均为"鸣"之，惟铎须"振"。

从传世与出土的情况看，铎为单独乐器，从未发现句镭那种大小相次成组的例子。

铎主要用于军事，极少用于宴飨祭祀。但铎还有一种用途，即宣教政令时警众。这种铎常为金铃木舌，故称木铎。《论语》曾比孔子为木铎："天将以夫子为木铎"[18]，以振文教。

钲——体修长，手执柄击而鸣之。《诗经·小雅·采芑》，有"方叔率止，钲人伐鼓"句，说明周时钲已是较普遍的军中乐器。钲又叫丁宁。三国时吴韦昭注《国语》时，曾就我们前面引用的《国语·吴语》中的一段记

载注曰:“丁宁,谓钲也”。其实丁宁就是钲的合音。

从古到今,许多人将钲与铙视为一物。如《说文》:“钲,铙也,似铃”;又说:“铙,小钲也。”郭沫若说:“余谓凡《说文》所列镯钲铙铎诸字,均一器之异名也”[19]。

罗振玉曾从形制上分析了二者的区别:“钲与铙不仅大小异,形制也异。钲大而狭长,铙小而短阔(罗先生此处所指显然系殷商中原小铙)。钲柄实故长可手执,铙柄短故中空,须续以木柄乃便执持”[20]。

近几十年来通过对传世与出土实物的研究,进一步说明了钲与铙等乐器的不同。钲为殷周时生息在今山东、辽宁、安徽、苏北等地的东夷民族特有乐器。如现存于世的仅两件自名为“钲铖”(或“征城”)的青铜乐器,即“南疆钲”(见图版五)和“徐醋尹钲”,均为东夷方国徐的遗物。

钲常与錞于配合在一起使用。多次考古发掘都出现两者伴出(将钲置于錞于内)的情况[21];史书上也往往将二者并提:“战以錞于,丁宁”[22]。按照历史上商周王朝通过多次讨伐迫使东夷民族大规模南迁的时间路线和出土器物的年代地点,可划出钲与錞于自北而南又向西南、自东夷至越又流入楚、巴民族的传播过程[23]。

钲与句鑃虽然演奏方式发音原理相同,但在其他许多方而存在差异:钲体虽狭长,但其铣与舞部宽度几乎相等,于呈平状;钲主要用于军事活动,故从未发现它依大小成组出现;钲的铭文不同于句鑃而和钟一样为顺刻(口朝下、柄朝上)。至于各自的民族属性与流传区域,前已交待不再重复。

从时间上看,虽然估计钲很早便在东夷民族中产生,但综合历史记载和出土器物情况看,传入吴越地区已到春秋中晚期。而句鑃早在春秋初已在越民族中形成(如高淳青山句鑃和广济句鑃)。

综上所述,将句鑃归入钲属,似也不妥。

铙——形短阔,有中空短柄以安木把。使用时执木把以敲击。《周礼、地官、鼓人》:“以金铙止鼓”。注云:“铙,如铃,无舌,有秉;执而鸣之,以止击鼓”。

铙是学术界一致公认的最早的青铜打击乐器,是甬钟的前身。中原商铙常以三件为一组,但个别者如安阳殷墟妇好墓出土有五件一组的铙。

李纯一、黄翔鹏、马承源等位先生对中原商铙均进行了深入研究,近又有方建军先生的《河南出土殷商编铙》[24]一文,资料翔实,考证详细、

足资可信。

这几年南方商周越族青铜大铙的研究有较大进展。湖南省博物馆的高至喜将传世与出土的商周南方铜铙，按器物类型和不同时期纹饰的变化特征，分为A型(粗线条兽面纹铙，共21件)；B型(主纹上有云纹的兽面纹饰、又细分为Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ种样式共12件)；C型（云纹铙、兽面消失、仅余两目、共3件)；D型(云纹铙、兽面全消失、出现乳钉、共7件)；E型(有枚铙、又细分为Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ种样式共28件)。根据这一排列，南方铙的发展演变趋势为：形体由扁(短)阔厚重而瘦长精巧(即从铣宽超过栾长到二者相等，最后栾长超过铣宽)；乳枚由无到有。据此高至喜先生得出结论：甬钟并非在殷商中原小铙的基础上变化形成，而是“从南方大铙直接发展演变而来，序列清楚，没有缺环”[25]。

本文不准备就此深入，探讨中原小铙与南方大铙的沿革进化及它们与甬钟的渊源关系，而是认为从高至喜文提供的商周南方越族铜铙发展演变序列中，似可窥见句镴的起源、民族文化属性，以及与之相适应的社会生活风俗习惯等，从而发现它的历史踪迹。我们将在下面专门讨论这一问题。

三、句镴的起源

句镴与南方大铙一样，同为长江中下游以南广大地区繁衍生息的越人乐器，这一点已被音乐学界和考古界所肯定。但我们应注意到，从殷商到西周，南方大铙历经了几百年的发展演变后，到春秋时已衰落直至消亡，而此时却正是句镴在越人建立的两个国家吴越开始盛行之期，两者在时间上形成了一种此伏彼起的传承关系。

从形制上看，句镴继承了后期南方大铙(即高至喜划分的E型铙)狭长优美的造型。迄今为止发现的最早的句镴之——广济句镴上，有类似乳突的小圆点。说明它还保持着当时已趋消亡的南方大铙的一些特点。

从演奏方式与用途来看，南方大铙形体大而沉重，大多数似只宜植于座上为祭祀、宴飨活动演奏，而不同于中原小铙那样适于军旅。且南方大铙多单独出土于山川河岸湖滩，这同许多史籍上记载的越人尊崇鬼神、喜好巫舞，“祀天神、上帝、百鬼”[26]等习俗一致。句镴承袭了南方大

铙的这种作用,这一点已从所有有铭句鑃的铭文中得到确证。而且令人感兴趣的是句鑃也大部分出土于山野;还有少部分从河中泥沙中发现[27],估计它们均是在祭祀之后就地埋藏、沉溺的。这和现存的春秋战国时中原及其它地区青铜乐器绝大多数出自墓葬发掘完全不同。

综上所述似可得出这样的结论:句鑃源于南方大铙。概括地说,殷商西周时劳动生活于气候温暖潮湿、物产丰富的长江中下游地区的越人,虽创造发展了稻作、渔捞、丝织、原始瓷、青铜生产及相应文化,但其社会形态仍处于相对落后于中原地区的阶段。因此原始宗教图腾崇拜处于最为狂热的时期,与此相关的各类祭祀活动成为越民族社会生活中非常重要的事。大铙正是当时人们借以与鬼神沟通并取悦鬼神的器具。随着社会经济的进一步发展,同时也随着中原礼乐制度的影响不断加强,原始宗教活动逐步被一定规范的礼乐活动代替。这样,南方大铙渐至消亡,并派生了与社会政体形态相匹配的甬钟和句鑃。前者在原生活于鄂西北荆山地区,后将其势力扩展到长江中游江汉平原和沅湘流域扬越之地的楚民族中,得到继承与极大发展,最终形成强烈的尚钟之风,成为楚音乐文化的核心与代表。而后者,即表演者且奏且行且歌且舞的句鑃,则常与一定数量的甬钟配器组合[28],在越人建立的吴越两国流传,同它们较低规范的礼乐活动与悠久深厚的音乐文化传统相适应,并以体现其民族性地域性的特色而受到喜爱欢迎。在吴越国家体制礼乐制度逐步健全,统治阶级日益华夏化奢侈化的过程中,句鑃的制作也越来越精美。它同楚以及中原诸国的钟一样,成为贵族名分、等级和权利的象征。如春秋后期的吴太子波(夫差之兄)配儿鉤鑃、越国贵族的姑冯昏同句鑃与其次句鑃,那优良的工艺、华丽的纹饰、希冀子子孙孙永保用之而镂刻的铭文,真实的反映了这一切。

那么,是否还有另一种可能性:句鑃由商代中原小铙传入南方越人居住地区发展演变而成。在进行了句鑃源于南方大铙的论证后,我之所以又提出这一推论,是因为有以下三点可作为依据:

其一,姑冯句鑃的铭文自称"商句鑃"。故郭沫若认为这"即言其器制之所由来,犹后人之称胡琴、洋琴也"[29]。

其二,现出土的殷商中原小铙一般多三五成组,并形成三声四声音列结构[30]。而句鑃也常以数目不等的编组形式出现,形成音列演奏旋律。此外尽管形制有差异,但器物大小及演奏方式等方面,两者比较类似。这就决定它们的音域在一个大致相同的范围内。如方建军先生在他《河

南出土殷商编铙初论》一文中说:"从编铙的音域看,他们基本都在小字一组与小字二组之间"。而本人所测高淳顾陇成组句鑃的音域则在小字一组。两者的音区很接近。

其三,《史记》、《汉书》、《吴越春秋》、《越绝书》等多种史书均称"越为禹后",说明越人同中原民族很早就有密切关系。因此商人乐器编铙传入越人聚居地是很有可能的。尽管这种乐器西周时已渐渐在中原地区消失,但却作为中原文化的象征而在南方流传。在形制上为适合越人的审美习惯而由短阔向狭长嬗变,并被冠以越语新名称——句鑃,它同铙的发音接近。为说明乐器来源,又在名称前加一"商"字。

当然,不论句鑃衍生于南方大铙还是来自中原小铙,以上所列举的种种根据、推论,都比较真实确切地反映了句鑃同铙之间既相互有别又紧密联系的渊源关系。

由此再回到本文第一部分的问题,即句鑃的读音。如果从乐器的民族文化属性、它与铙的亲缘关系以及形制结构、演奏发音、组合形式等一系列方面考虑,我以为读 gou diao 更为妥帖。这样符合乐器分类学一器一名的规律,使它不至于同各方面均有较大差异的铎混为一谈。

四、思考与启示

江南地区音乐文化有着久远的历史,余姚河姆渡出土的160余件骨哨将其上限溯延至约七千年前。远古时期这里产生了中国最早的民歌《弹歌》、《候人歌》[31],后者被认为是骚体文之权舆,"导楚辞之先河"(游国恩)。在盛行巫风、尊崇天地鬼神的民俗风情中,这里孕育了许多与宗教仪式有关的原始乐舞。《述异记》[32]中曾记载:"越俗祭防风神,奏防风古乐,截竹之三尺,吹之若嗥,三人披发而舞";余杭良渚出土的玉器上,绘有身着华丽服装的巫师在徐疾有致的鼓点中,引吭舒袖载歌载舞。春秋战国时期,这片山川明媚水土和柔的大地上,又出现了《采葛妇歌》、《越人歌》、《渔夫歌》、《木客吟》[33]等优秀吴越民歌,缠绵悱恻、旖旎缱绻,享誉一时,成为流传极广的歌种,被称为"吴歈"、"越吟"。楚国伟大诗人宋玉在《招魂》中写道:"竽瑟狂会,搷鸣鼓些,宫庭震惊,发激楚些,吴歈蔡讴,奏大吕些……"直至魏晋南北朝时,左思的《吴都赋》、庾信的《哀江南赋》中都提到"吴歈越吟",将它们与"荆艳楚舞"并称而加

以赞美。

句镏正是在这种悠久深厚的音乐历史传统沃土和柔美绮丽的音乐风格气质中生成发展的。它由短阔厚重劲朴的铙,逐渐演进为造型狭长优美、轻灵华丽,可以执于手中且奏且行且歌且舞的句镏这一过程,符合了江南地区音乐文化传统与发展趋势,集中体现了清丽婉约崇尚阴柔之美的审美趣味。因此它在吴越两国的流行可以说是历史的必然。随着政治经济文化的一统化,随着音乐艺术特别是器乐艺术自身的发展,句镏和它所代表的社会,时代一起消失。而以中原文化为主流汇集而成的中华文明历史,便不再保留这种具有"夷狄"、"荆蛮"民族风格和审美特性的乐器的一点记载了。

通过对句镏的探究,可以给我们这样一种启示:商周特别是春秋战国时我国南方地区存在着发达的音乐文化艺术。它最初是以古越、楚、东夷先民的生存斗争、民族延续的需要和原始宗教的狂热作为驱动力的。如盛极一时的越巫舞便是这一阶段的产物。近年来通过民族学家的研究我们获悉,屈原那传诵千古的《九歌》,正是依据越人巫舞的内容形式而创作的[34]。春秋战国时期,南方诸国由于它们的政体格局、地理环境、民族性格等多方面原因和悠久的音乐传统基础,音乐艺术进入发展高峰,形成了发达音乐文化圈。它由编钟文化为特色的楚(楚民族)、句镏文化为代表的吴越(越民族)和以錞于文化为典型的蔡、徐(东夷民族)构成,呈新月形,与崇尚礼制注重理性的中原文化形成了鲜明对照。同时,这一音乐文化圈又具开放态势。如越民族的宗教乐舞、大铙等,早期曾促进了楚音乐文化的发展。到这一时期由越人建立的吴越两国,在继承自己民族的音乐艺术风格韵质和保持特有乐器句镏的同时,吸收了其他民族、地域文化的因素。从一些价值很高的吴越有铭乐器,如吴者减编钟[35]、吴攻敔戕孙编钟[36]、吴者尚编钟[37]、越王者旨於赐钟[38]、越者沪编钟[39]等来看,其精丽工巧的制作、蟠曲翻飞的纹饰,都与当时楚同类器物相似。这种地域文化种族文化的相互渗透浸润、交汇融合,使整个南方地区的音乐文化千姿百态绚丽斑斓,即摆脱了早期的宗教狂热,又没有受到充溢于中原的纯理性的束缚,而表现出一种自由、浪漫、洒脱、奔放、抒情的气质。流传至今的楚辞和史籍上记载的吴歈、越吟、荆艳、楚舞、蔡讴,以及大批出土、在数量与比例方面均远较中原各国为多的煌煌青铜乐器[40],当是本文论述的这一见解(启示)确切无疑的明证。

将句镏的形成、发展、兴盛、衰亡置于先秦时光辉灿烂之中华文明

一个重要组成部分——吴越文化(它既是一种地域文化、又是一种种族文化)的背景中考察观照,从而更深刻地把握、揭示形成我们中华民族极其丰富的传统音乐文化空间与时间的复杂过程。这种新的尝试以及本文提出的种种观点正确与否，有待于专家学者的指教和同行们更多更好的研究成果来印证。

注释

①见郭沫若《两周金文辞大系图录考释》。其次句鑃见图版一。

②同①。

③倪振逵:《奄城出土的铜器》(见图版四),载《文物》,1959。

④刘兴:《镇江地区近年出土的青铜器》,载《文物资料丛刊》第5期,高淳句鑃见图版五。

⑤同④。

⑥绍兴文管会,《绍兴发现两件鉤鑃》;沙孟海《配儿鉤鑃考释》,均载《考古》,1983年4月,见图版三。

⑦《湖南衡南、湘潭发现春秋墓葬》,载《考古》,1978年5月。

⑧《湖北宜城楚皇城战国秦汉墓》,载《考古》,1980年2月。

⑨湖北省博物馆等《湖北广济发现一批周代甬钟》,载《江汉考古》,1984年4月。

⑩长沙市文物工作队《长沙市荷花池1号战国木椁墓发掘报告》,载《湖南考古辑刊》第5期。该文误作铎。

⑪《中国音乐辞典》,人民音乐出版社,1984,第123页。又:马承源,《中国古代青铜器》(上海人民出版社)第153页直接写作“句铎”。

⑫《青铜器小辞典》,文物出版社,1980,第56页。

⑬《中国古代青铜器概说》,书目文献出版社,1984,第85页。

⑭王国维:《古礼器略述》,载《雪堂丛刊》。

⑮郭沫若:《杂说林钟、句鑃、钲、铎》,载《殷周青铜器铭文研究》卷一。

⑯因条件所限,测音用音叉作为固定音高完成(一、二、三号句鑃因封存未能测音)。



⑰分见《论语》"为政篇"、"八佾篇"。转引自杨伯峻《论语译注》第19、33页。

⑱同⑰。

⑲见罗振玉《贞松堂集古遗文》卷一、二四。

⑳同⑮。

㉑分见《山东沂水刘家店子春秋墓发掘报告》,载《文物》,1984年9月;《安徽省宿县出土的两种铜乐器》,载《文物》,1964年7月;《寿县蔡侯墓出土遗物》,科学出版社,1956;《江苏丹徙北山顶春秋墓发掘报告》,载《东南文化》,1988年3、4月合刊;《江苏镇江王家山东周墓》,载《文物》,1987年12月等。

㉒见《国语·晋语》卷十一。

㉓可参阅刘建国《论錞于文化与东夷,百越的关系》,载《百越民族研究》,江西教育出版社1990。

㉔该文载《中国音乐学》,1990年3月。

㉕分见高至喜《中国南方出土商周铜铙概论》,《论中国南方商周时期越族铜铙的演变与年代》。前文载《湖南考古辑刊》第二期;后文为参加"国际百越文化学术讨论会"论文。

㉖见《史记·封禅书》。

㉗广济句鑃从长江泥沙中由挖泥船挖出;淹城句鑃从河道淤泥中挖出,详见本文注释⑨、③所列文章。

㉘详见本文注释④、⑨所列文章。

㉙同⑮。

㉚详见本文注释⑨所载方建军文。

㉛详见《吴越春秋》卷五;《吕氏春秋·季夏纪·音初篇》。

㉜梁代任昉(460—508)所著。

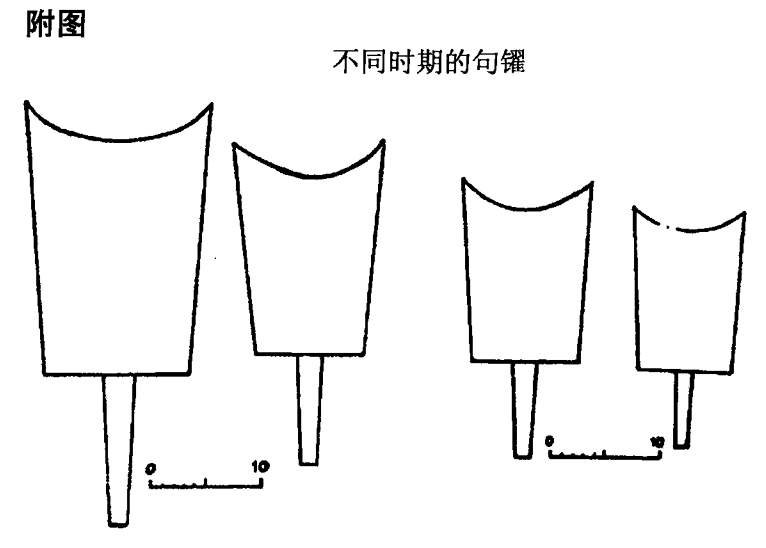
㉝分见《吴越春秋》卷五,《乐府诗集》卷八十三"杂曲歌辞一";《说苑·善说篇》;《吴越春秋》卷一,及《越绝书》等。

㉞张正明:《屈原赋的民族学研究》,载《民族研究》,1986年2月。
㉟最早著录于清代王杰《西清续鉴》甲编卷十六,该编钟11件。
㊱见江苏省文管会《江苏六合程桥东周墓》,载《考古》,1965年3月,该编钟共9件。
㊲见南京博物院《江苏六合程桥二号东周墓》,载《考古》,1974年2月,该编钟共7件。
㊳传世品,最早著录于《宣和博古图录》卷二十二。
㊴著录于《三代吉金文存》、《两周金文辞大系图录考释》等,该编钟共13件。
㊵可参见拙文《吴越音乐文化述略——兼论其在先秦音乐美学思想发展中的作用》(载《中国音乐学》1991年3月)中的统计。比较。

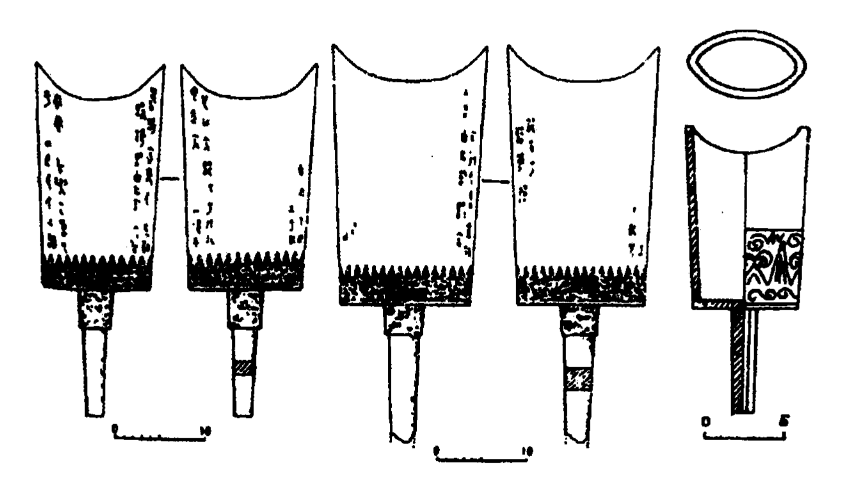
——原载《中国音乐学》,1994年第2期

附图

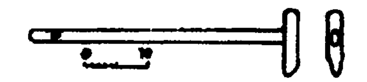
不同时期的句鑃



图一 春秋早期的广济句鑃1组2件　　图二 春秋早期的高淳青山句鑃1组2件



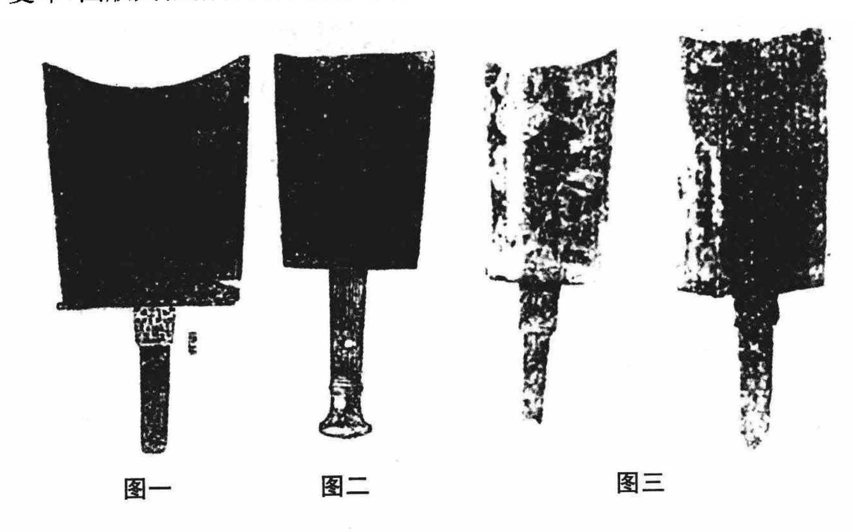
图三 春秋晚期的绍兴配儿钩鑃1组2件(有铭文、反正面)



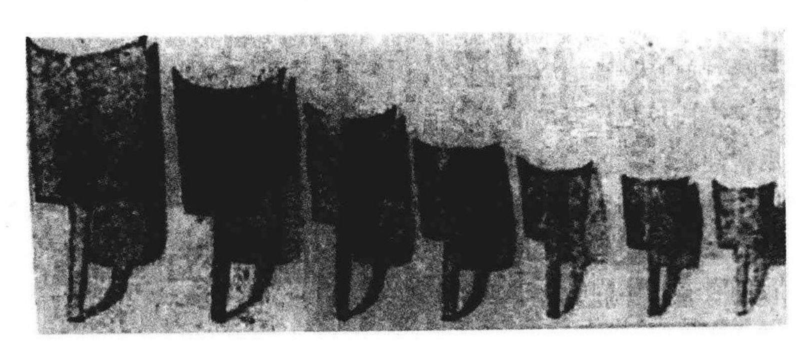
图四 战国时期的长沙句鏐、木槌各1件

(附图系作者根据实物或发表资料,临摹手绘)

复印:图版则依据有关青铜器著作或刊物上的照片、图片剪贴后复印。



图一　　图二　　图三



图四

图　版

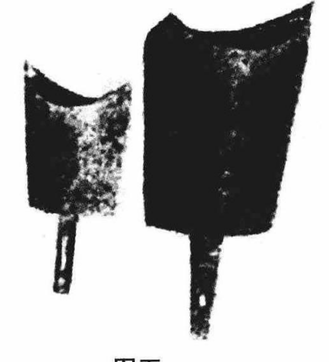
一、其次句鑃

二、南征

三、配儿钩鑃

四、淹域句鑃

五、高浮陇句鑃



图五

中国古代音乐文化东流日本的研究
——日本音乐制度(内教坊)的形成与变衍

赵维平

在日本,内教坊一词初出于8世纪中叶,它的形成及衰亡伴随着奈良、平安朝日本宫廷文化的盛衰。内教坊一词以及它的实际内容与组织机构是受唐内教坊制度的影响而建立的。那么,日本在导入唐的音乐制度后构建了怎样的一种机构?实质上又在多少程度上接受了唐内教坊的内容并形成了平安朝日本化了的样式?关于它的内容、实态、乐人的结构以及与唐内教坊之间的关系等是本文探讨的主要内容。下面首先让我们看看日本内教坊的成立过程及实际的演奏内容。

一、日本内教坊的成立及其内容

日本的内教坊是以女性为主体,从8世纪上半叶开始在宫廷教习乐舞并扮演着宫廷仪式音乐的角色。在日本正史中内教坊一词初出于《续日本纪》卷22,天平宝字三年(759)。这是在授予朝鲜高丽大使爵位后的一个庆贺场面的记载:

帝临轩,授高丽大使杨承庆正三位副使杨太师从三位。……飨五位已上、及蕃客、并主典已上于朝堂,作女乐于舞台,奏内教坊踏歌于庭,客主典已上次之,事毕赐棉各有差。

高丽大使扬承庆一行授爵后,五品以上的官员、主典官与蕃客(外

国宾客，这里指高丽使节一行）会聚于朝廷，舞台上表演着女乐；庭院中内教坊上演着踏歌，一派歌舞升平的气象。这是在日本史上首次出现的有关内教坊的记事。但是内教坊能在这样一个盛大的国际性交流场面中上演，充分地显示出这一组织机构的成熟与演出能力，实际上这里也暗示出内教坊的真正成立时期一定早于天平宝字三年。但是关于日本的内教坊究竟成立于何时？由于没有明确的历史记载至今没有一个确定的结论。不过在宝龟八年(777)五月二十八日的内教坊记事中却传出了一个重要的信息：

卯寅，典侍从三位饭高宿祢诸高薨。伊势国饭高郡人也。性甚廉谨，志慕贞洁。葬奈保山天皇（元正）御世，直内教坊，遂补本郡采女。饭高氏贡采女者，自此始矣。历仕四代，终始无失。薨时年八十。（《续日本纪》卷34）

在这条典侍从三位饭高宿祢诸高的死讯中告知了她在元正天皇时代(715—724在位)作为伊势国饭高郡的采女被补充到内教坊的事实。因此，虽然日本内教坊的成立不知其明确的时期，但是在初唐高宗设立了内教坊制度后，玄宗二年(714)在禁中又设内教坊和左右教坊，此时正直元正天皇时期，也就是说在8世纪上半叶日本已经开始接纳了中国的音乐制度，并形成了内教坊的组织机构了。

那么，当时的内教坊上演的是一些什么内容呢？上例的天平宝字三年内教坊演了踏歌。以后，天平宝字七年(763)，在朝堂的宴飨中奏了唐、吐罗、林邑、东国、隼人等乐，接着内教坊举行了踏歌[①]。神护景云元年(767)，在佛教仪式活动中演奏了唐和高丽乐之后，内教坊又奏了踏歌[②]。以上的3个例子反映出日本最初的内教坊活动情形，也就是说8世纪中叶前后内教坊在宫廷宴飨和佛事活动中担当起踏歌的演奏任务。女踏歌在日本宫廷仪式活动中一直到平安后期都持续着，特别从8世纪中叶到9世纪下半叶女踏歌频繁地参与着日本宫廷的宴飨仪式，对平安朝早、中期日本宫廷文化的繁荣和国力的强盛起了重要的作用。但是在8世纪中叶“奏踏歌”的仪式活动中除了以上三例明确地记为“内教坊奏踏歌”外，后来的女踏歌都失去了“内教坊”所奏的字样。而内教坊这一音乐机构从日本音乐史总体来看，它更多地出现于9世纪中下叶，平安朝大量的宫廷仪式活动与“内教坊奏女乐”有着十分紧密的联系。也就是说从日本音乐史或宫廷文化史的角度来看，内教坊这一音

乐机构从唐高宗后，不久便传到日本宫廷，其主要的教习与演出内容是踏歌和女乐。然而内教坊所奏的踏歌和女乐这两个乐种都源于中国，这些演出的内容与形式以及她们在中国的原始形态等都直接地反映出日本内教坊的形态与性格。因此以下首先想对内教坊所上演的乐舞实体—踏歌和女乐逐个进行考察和分析，以能对日本内教坊的实际内容有个客观、全面的把握。

二、踏 歌

日本内教坊所演的踏歌一词及其内容是来自于中国的，因此先让我们溯源于中国，看看中国的踏歌的含义及其实体。

1. 中国的踏歌

踏歌是一种列队成行，舞者手牵着后，臂相连，边歌唱边双脚踩拍的群体歌舞。这种表演形式在中国史书上较早地出现于《后汉书》东夷传中：

五月田竟祭鬼神，昼夜酒会群聚歌舞，舞辄数十人，相随踏地为节，十月农功毕亦复如之。

这是东夷传中记录当时朝鲜三韩（马韩、辰韩、弁韩）国的民俗风情，五月农耕，为了祈求丰收，集体祭鬼神，昼夜群聚歌舞的一个场面。这种“踏地为节”的踏歌形式在后来的史籍中也经常出现。东晋的《西京杂记》卷3中记载：

十月十五日，共入灵女庙，以豚黍乐神，吹笛击筑，歌上灵之曲。既而相与连臂踏地为节，歌赤凤凰来。

这是一个与前例在性格上很接近的例子。十月秋收季节，为了期盼丰收的到来，在灵女庙以食物和乐舞来娱神。像这种“连臂踏地为节”的踏歌表演，后来逐渐步入宫廷，并成了皇帝、大臣们与宫女共欢乐舞的一种重要体裁。在中国后来的史籍中多处可见。《梁书》卷39，王神念传中有：“作杨白华歌辞，使宫人昼夜连臂踏足歌之辞甚凄惋焉……”的记载。《北史》卷48，尔朱荣传中曰：“日暮罢归，（尔朱荣）便与左右连手踏地，唱回波乐而出”。《隋书》卷23，五行志中又载：“周宣帝与宫人夜中连臂踏蹀而歌”。等等。可以看到这些“连臂踏地为节”的乐舞“踏歌”在

当时的宫廷已经非常盛行了。但踏歌一词在史书中的真正出现大约是在隋末唐初年间。特别在唐朝的文献中踏歌这一乐舞已经在民间和宫廷十分盛行了。李白的《赠汪沦》诗曰:“李白乘舟将欲行,忽闻岸上踏歌声”。顾况的《听山鹧鸪》中则有:“夜宿桃花村,踏歌接天晓”。徐铉的踏歌词《塞食成判官垂访因赠》中有:“还巷踏歌深夜月,隔墙吹管数枝花”。等。这些诗形象生动的记载反映了当时踏歌在民间十分盛行的情景。其实这些民间活动也深深地波及了宫廷并逐渐成为宫廷中重要的娱乐活动。《旧唐书》卷7,睿宗纪中载:

先天二年(713)春正月,…上元日夜,上皇御福门观灯,出内人连袂踏歌,纵百僚观之,一夜方罢……

这是正月十五夜晚(上元之夜)宫中观灯的年事活动,睿宗皇帝于安福门观灯,内人们手牵着手“连袂”踏歌。她们通宵达旦地取乐于百官僚臣。这里踏歌的演出者明确地记为“内人”。内人在教坊中被列为头等女艺人。由此我们看到在中国唐朝的宫廷内踏歌的演出者是教坊中的女乐人。那么当时的宫廷踏歌是如何表演的,其形式与规模又是怎样进行的呢?关于这一点在《新唐书》卷22,礼乐十二中有一段较详细地记载:

大中初(847—860),太常乐工五千余人,俗乐一千五百余人,宣宗每宴群臣,备百戏。帝制新曲,教女伶数十百人,衣珠翠缇绣,连袂而歌,其乐有播皇猷之曲,舞者高冠方履,褒衣博带,趋走俯仰,中于规矩。又有葱岭西曲,士女踏歌为队,其词言葱岭之民乐,河湟故地归唐也。

这一段文字告诉我们,宫廷中的踏歌并不只在上元日出演,而至少在宣宗朝时,每宴群臣都要“备百戏、制新曲、演踏歌”。踏歌在宫廷的上演显然也是频繁地进行的。而其规模,仅女演员就有数十百名之多,她们衣着球翠缇绣、豪华秀丽。舞者们手连着手,高戴着帽子、脚穿方口大鞋,博大宽松的衣带,步履俯仰地舞蹈在规定的范围之内。踏歌的表演除了女乐人外并参和着男士(士女踏歌为队),是一种男女混合的列队歌舞。

踏歌在唐朝的民间、宫廷都十分盛行和普及,这种以歌唱和节拍为特点的歌舞样式很快地就传到了中国古代音乐文化东流日本的研究文学上来了。从初唐就开始产生了唐代独有的“踏歌词”这样一种文学样

式。初唐太宗贞观年间谢偃的二首五言八句《踏歌词》初出于世，成了踏歌中最早的文学体裁。半个世纪后，睿宗景云年间又出现了催液的二首五言八句诗。接着到了中唐的玄宗年间又产生了踏歌的新的文学样式——张说的七言四句体《踏歌词》。这一体裁的出现标志着踏歌词作为文学样式已达到了一个成熟的地步，它立即受到文人们的青睐，顾况、陈去疾、刘禹锡等著名诗人都留下了许多七言四句体的踏歌词。多体裁的踏歌词形式的出现反映出这一文学样式达到了一个空前的成熟，同时可以看到踏歌的节奏被规范化了，即以五言、七言的韵律为主体来进行歌舞的。

有关踏歌的表演场所，前引李白的诗、徐铉的踏歌词以及《旧唐书》和《新唐书》的记事中都充分地反映出踏歌一般演于野外，但除此之外踏歌也舞于室内。催液的五言《踏歌词》曰："采女迎金屋，仙姬出画堂。"中的"金屋""画堂"则表明踏歌也在室内举行。唐开元进士尉迟匡有"观内人楼上踏歌。"的诗句，《教坊记》中有"楼下戏出队"的记事。这些都反映出踏歌不仅演于室内，且分楼上和楼下。关于踏歌的演出形式除了脚踩地为拍外，往往是列队成行连臂踏舞的。前引《新唐书》中有："士女踏歌为队"；《教坊记》中则有楼下戏出队；而上引催液《踏歌词》中又载：歌响舞分行，艳色动流光。指出采女、仙姬们随着歌声的节拍，列队分行而舞，她们色彩艳丽，波光照人。

那么，这种由民间传入宫廷，在宫廷又有教坊的女乐人为主体的唐代踏歌传到日本后发生了些什么变化呢？其演奏形式以及对宫廷的作用是否与唐踏歌一致呢？对此让我们再看看日本方面的情况吧。

2. 日本的踏歌

踏歌是何时传入日本的？史书上没有明确的记载，而踏歌一词在日本的正史中初见于持统七年(693)，那是由汉人和唐人演奏的(《日本书纪》)。这一术语无疑是来自中国的。但在踏歌传入日本以前，有一种传统的类似踏歌的男女混合歌舞，叫歌垣。这是一种风俗性很强，在民间十分风行的歌舞。至少在8世纪上半叶开始进入于宫廷。天平六年(734)二月，有男女二百四十余人同五品以上的朝臣官员共欢歌垣的记录，规模十分庞大(《续日本纪》卷11)。但歌垣在日本宫廷大概持续了将近半个世纪后就消失了。宝龟元年(770)三月是宫廷的最后一次歌垣上演。那天，男女文武百官二百三十人余人于宫廷共舞歌垣，他们"男女相并，分行徐进"并唱着五、七言交替的韵歌，同时"每歌曲折，举袂为

节”[3]。这里我们看到8世纪下半叶，歌垣的表演形式已经大大地容进了中国的踏歌的因素，并与其汇流。歌垣在日本宫廷的最后记载为宝龟元年，事实上她的演奏样式完全被后来的踏歌所代替了。

日本踏歌一词如前所述，初见于持统七年(693)正月丙午(十六日)。那天，汉人等奏踏歌(《日本书纪》卷30)。同书，翌年正月辛丑(十七日)载：

汉人奏(请)踏歌。同年癸卯(十八日)，唐人奏踏歌。

以上是日本史上最初的三条踏歌记事，其演奏者都是汉人和唐人。也就是说日本最初的踏歌演奏实体是由中国人直接传授的。那么这种直接传播于日本的踏歌后来发生了什么变化呢？

在日本的宫廷中踏歌扮演了什么角色呢？对此，让我们首先考察一下记录奈良、平安时期宫廷文化的政书——《六国史》中有关踏歌的记载来观其实体。

通览近两百卷的《六国史》，按历史年代顺序，从踏歌初出的持统七年(693)到《六国史》最后记载年月的仁和三年(887)为止，近两百年间共出现59例[4]。《六国史》，从其史料的性格来看必须指出的是，它所记录的都是关于天皇的宫廷活动，而踏歌的59例都与宫廷仪式相关，都是天皇立仪赐宴于群臣或蕃客时所奏的仪式音乐。下面就《六国史》中所出现的这些踏歌例对其用法和意义来进行考察。

首先让我们看看踏歌的演出日期。在中国唐的踏歌中能够知道的演出日期是《旧唐书》先天二年的元宵节，即正月十五日举行的。而在日本最初的踏歌演于正月十六日，接着第二年的两次踏歌例是在正月的十七和十八日。日本最初的三例踏歌都在正月的中旬举行，这也许是受唐踏歌的影响所致。而综观日本踏歌的整体，从其初出至七、八十年间大致都在正月的中旬前后举行的。然后内教坊的女踏歌从宝龟十一年(780)直到《六国史》的最后踏歌例仁和三年(887)为止的一百多年里都被统一地固定在正月十六日。也就是说踏歌传入日本将近一个世纪后才明确地固定下来。这一天后来被命名为踏歌节，成为日本宫廷的年中行事。

正月十六日的踏歌节(内教坊的女踏歌)一直持续到镰仓(1185—1333)时代。但从仁和五年(889)至天元六年(983)约一百年间于正月十四日在宫廷中出现了男踏歌的样式，其上演的形式、内容以及功用

等都与女踏歌不同[5]。由于男踏歌不属于内教坊的内容，因此这里不作深入的探讨。

其次让我们看看踏歌的演奏者。如前所述，日本最初的踏歌演奏者是来自中国的汉人和唐人，几十年后就逐渐由日本人取而代之了。天平二年(730)的踏歌例是天皇赐宴群臣后进行的，其踏歌者为"百官主典"，当然这里的百官主典主要是男官员。而这种百官主典的主演者在三十年后的天平宝字七年(763)又一次出现。那么，也就是说在8世纪中叶前的日本踏歌除了内教坊的女乐人6外，男官员是与其共舞的。也就是说由日本人真正开始的初期踏歌是男女混合进行的。这种以宫廷官员与内教坊的女演员混合的出演状况大概一直持续到8世纪末的延历初年。

到9世纪初的弘仁六年(815)以后，宫廷中就失去百官僚臣共舞踏歌的记录，而常代之以"观踏歌，奏踏歌"的文字。贞观六年(864)以后踏歌的演奏者则具体地出现了"宫人""宫妓"的字样。这就说明从9世纪初开始，宫廷中的踏歌就直接由内教坊的女乐人来担当了。那么究竟是从何时开始的呢?关于这一点笔者找到了一份很重要的史料。《内里式》一书在正月十六日踏歌式中有一条注，该注曰：

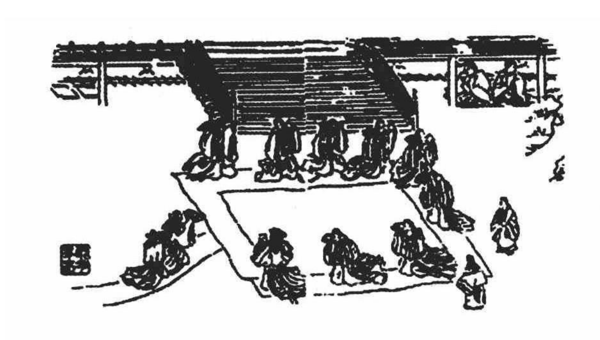
延历以往，踏歌讫缝殿寮赐榛揩衣。群臣著揩衣踏歌……至于大同年中此节停废。弘仁年中更中兴。但丝引榛揩群臣踏歌并停之。

这一段文字说明从延历以前群臣(男官员)们都穿着所赐的榛揩衣舞踏歌的，至大同年间被废除，到了弘仁年又恢复了踏歌。但赐榛揩衣与群臣的踏歌一并停止。这里明显地暗示弘仁年间恢复的是女踏歌，而停止了赐榛揩衣与群臣的踏歌活动。因此可以断定进入9世纪初的弘仁年(810—823)日本宫廷的踏歌为清一色的内教坊女踏歌了。

接着关于踏歌的演出场所。通览7世纪末至9世纪末这两百年间的日本宫廷踏歌史可以注意到，日本初期的踏歌，常在大内里的大安殿、朝堂、大极殿、丰乐殿等不固定的演出场所进行的。而从天长七年(830)起，踏歌的演出都一律被统一在内里的紫宸殿进行[7]。也就是说不管日本初期踏歌上演于不固定场所也好，及后来被统一在内里的紫宸殿进行也好，必须指出的是它们都是在宫廷的正殿进行的。但是关于踏歌在正殿的何处举行《六国史》中没有详细和明确的记载。不过在天平宝字三年(759)正月十六日的踏歌条中有"奏内教坊踏歌于庭"的记录。

也就是说是在庭院中演出的。这种演奏习惯显然是沿袭了唐的演奏风格。延历十八年(799)的踏歌节记有:"……赐蕃客以上蓁揩衣并列庭踏歌",这里的"列庭踏歌"是在庭院中列队成行舞踏歌的。这种在庭院中所进行的踏歌至少一直延续到9世纪末。元庆七年(883)的踏歌节中记载:"宫人踏歌于殿上,以雪落地湿也。"说明了那天于殿上演踏歌是因为下雪地湿的原因所致。暗示出平时好天气时一定是在宫殿的前庭举行的。

最后,让我们来看看踏歌的演出形态。对此在日本的史料中几乎没有详细描写的记录。只能从一些只言片语中作出判断。如前所述,中国踏歌的演出形式是手牵着手、双脚踩地取拍而舞蹈的。这种形式是否也传到了日本呢?延历十四年(795)在日本史籍中第一次出现了四首七绝的踏歌词,其中有一句:丽质佳人伴春色,分行连袂舞皇垓。这首踏歌词显然是受到张说、陈去疾、刘禹锡等的七绝踏歌词的影响。意为美丽的姑娘们,在春天里手牵着手,列队成行舞踏歌的情景。而这种"分行连袂舞皇垓"的踏歌样式与前述延历十八年的"列庭踏歌"可以说是同出一撤,深深刻印着唐踏歌的痕迹。说明中国的踏歌至少在8世纪末的延历年间一直对日本的踏歌产生着支配性的作用。那么,这种踏歌的形态是否还持续着呢?对此,在日本的文字史料中几乎再也没有任何更为详细的记载了,而成书于镰仓(1185—1333)时期的《年中行事绘卷》第七卷中有一幅十分珍贵的(女踏歌图),(见图一)。



图一 女踏歌图

在该图中我们看到身着唐妆的舞女们,头上插栉高耸着的发式,手里拿着桧扇和写着歌词的叠纸,在殿前的庭院里,按一定的规则列队纵舞。从其歌舞的形式来看与唐大中初年的踏歌十分貌似。

以上对日本内教坊的踏歌作了简述,可以清楚地看到,其演出形式

似乎同唐踏歌很相似，但在“列队成行、中于规矩”的踏歌中已经没有手牵着手的“联袂”歌舞了，取而代之的是手拿桧扇和叠纸（歌词）纵队踏歌的样式，日本的踏歌可能更多地强调文学内容之故吧。另外关于踏歌的上演日期被定为正月十六，成了年中行事。日期上可能受唐宫廷踏歌（上元日）的影响。但一日之差具何含义？其次，其年中行事的惯例与唐踏歌的随意性特征有着很大的不同。更重要的是日本的踏歌是在宫廷的正殿演奏的仪式音乐。因此，在性格上与中国的踏歌之间存在的差异是显而易见的。

那么内教坊中所演出的另一个乐种——女乐是否也一样呢？下面再让我们看看女乐。

三、女 乐

女乐一词在日本历史上初见于天平十三年(741)(《续日本纪》)。在《六国史》的1500多年的记载（该书的记载是从神代〈公元前660年〉到光孝天皇仁和三年〈887〉）中，女乐一词共出现了40例。同踏歌一样这40例都是天皇设宴招待群臣及外国使节时所奏的宴飨礼仪之乐。通观这40例，其中15例被明确地记载为“内教坊奏女乐”的字样。也就是说除了漏记或省略等历史原因以外，仅明确记录为“内教坊奏女乐”的比例就已超出了女乐全例的三分之一以上，因此，女乐是直属内教坊的一个乐种。毫无疑问内教坊中设置女乐人的制度与唐内教坊是一致的。那么这40例的女乐又是用在什么场合的呢？概览其全貌可以发现女乐在日本主要用于宫廷的三大仪式，即每年正月7日的“览青马”或称“白马节会”、2月21日或22、23日的“内宴”及9月9日的“重阳节”。它们按以上不同的日期，每年定期在宫廷作为仪式音乐上演，成为固定的年中行事。事实这三节都源出于中国。但后来分别又加入音乐及文人赋诗（内宴和重阳节）的内容并逐渐嬗变为日本式的音乐体裁[8]。

在《六国史》中几乎没有关于女乐的演奏形式、使用乐器以及曲目等音乐具体内容的记载。这也鲜明地反映出日本的女乐并不是以娱乐消遣、修身养心等为目的，而是为了粉饰宫廷皇权强盛的一种仪式音乐，有关女乐的记载都是在天皇宴请群臣及宾客、赐赠礼物等仪式中出现的，特别在9世纪中下叶，随着平安朝的强盛，宫廷仪式活动频繁举

行，女乐则成了宫廷中不可缺少的角色。但是，到了10世纪后，随着地方豪族势力的壮大和国力的衰竭，奈良朝及平安初期的集权国家主义时期已失去其中央集权的威力。宫廷仪式活动急剧减少，女乐在宫中的上演率已是日落西山了[⑨]。9世纪末停止了遣唐使的派送，10世纪20年代便彻底地断绝了海外的往来。日本完全进入了一个闭关自守，理解和消化由奈良、平安时期引进的大陆文化的新阶段。由于社会的动荡、变迁，女乐的特征发生了急剧的变化。首先从乐人的结构来看，由内教坊的专业人员——女乐人变为六条院为中心的男女贵族共演的音乐样式。而由原来以宫廷仪式为演奏目的女乐变为一种纯娱乐性的艺术品种了[⑩]。公式的宫殿仪式转向私下的修身养心活动。女乐已完全变衍为"和样化"的乐种了。那么，源出于中国的女乐，其本来的含义、演奏形式以及社会功用是什么呢？当时的日本是否完全接纳了中国的女乐呢？对此让我们看看中国的女乐。

在中国，女乐一词最初出现在春秋战国时期的文献中，她的含义明了而单纯，是一种皇家贵族寻欢作乐的娱乐之物。《管子》轻重甲记载：昔者桀之时，女乐三万人。端噪晨乐，闻于三衢。这是描写夏朝的桀王对生活穷奢极欲的一个场面。桀王拥有数万女性乐人在宫中嬉闹致极，街头巷尾充斥着女乐的淫乐之声。显然女乐是贵族大臣们玩乐、愉悦之物。这种特征后来愈演愈烈，常常成为高官达贵间官能享乐的玩物或者干脆作为催人堕落的一种工具[⑪]。

其实在中国历史上，女乐与其说是作为女性演奏的一个乐种，更不如说是指女性乐人。她往往与金银财宝、豪宅珍玩等等而视之，作为礼物在皇帝与贵族间上献或下赐。《梁书》卷39载：

赐法僧甲地、女乐及金帛前后不可胜数。

同书卷56，侯景传又曰：

授以景位，并钱一亿万、布绢各万匹，女乐二部。

这里的女乐显然指的是女性乐人而不是乐种。例文中的"女乐二部"为女乐的人数。一部，即八人，二部为十六人之意。女乐的这种作为财产、物品的用法在中国历史上一直持续着，到了唐朝便明文法律化了。《唐六典》卷4中记载：

凡私家不得设钟磬。三品已上得备女乐，五品已上女乐不得过三人。

很明显拥有女乐(女性乐人)在唐朝已经是显贵们的特权了。

女乐作为一种私奴、淫荡糜烂的淫乐性格到了唐朝发生了根本的变化。这种变化是由唐朝胡、俗乐的发达以及在形式上教坊的设立而带来的。唐教坊乐女有三千之多,她们是经过挑选后的拔群之者,最出色的妓女被选入宜春院,由玄宗皇帝亲自授艺。唐朝宫廷俗乐的急速发达成了女乐公开化的一个重要契机。初唐承袭了隋的九部伎后逐渐完成了十部伎的大曲,接着坐立二部伎的制定以及雅、胡、俗乐的三乐鼎立走向融合,显示出宫廷音乐发展的巨大变化,突现了盛唐宫廷乐走向国际主义的姿态。此时女乐也已从背后走向前台,面向公开。虽然她们仍然是失去自由的女艺人,但她们是一种被组织化、公开化的宫廷艺人,直接参与主要的宫廷乐事。唐朝的戏曲歌舞中身着薄衣,甩动长袖的娇娆女子频频出现,色、俗的淫乐的观念悄然消失,女乐一词往往专指女性乐人,大规模的教坊女乐人担负起宫廷乐舞的主要角色。

行文至此,让我们再继续深入地看看形成大唐宫廷文化的中心,培育这些乐人的主要机构——教坊,她的形成、内容以及机构的特征等,以此能对日本教坊制度的实态有个对比性的了解。

四、唐教坊的形成

唐的教坊,其渊源可追溯到隋代。东汉以来国家宫廷的乐舞都归太常寺管辖,其中有乐工和乐官等,隋代的乐工(奴隶的一种)都云集于首都,那里建立了乐工们居住和乐舞训练的地方叫“坊”。这个“坊”就是后来唐教坊的萌芽。初唐,武德年间在长安都的禁中设置了内教坊。其意为教习内教(亦称女教,即女子修身、教养)的坊(地方)。武德的内教坊曾多次被改名,由内文学馆改称为习艺馆和翰林内教坊,后来又被沉溺于道教的武则天改称为“云韶府”。这可能是来自《书经》益稷中的“箫韶九成”之意。十几年后又被改名为内教坊。不久内教坊的“内”字被省略直呼为教坊。这就是教坊名称的形成过程。

其实,中国唐教坊的成立和发展与其历史背景有着深刻的关系。当时自南北朝以来的西域胡乐在中原逐渐扩展了她的势力燕乐与俗乐从隋朝以来也得到了复兴。而后随着十部伎的成立和坐立二部伎的制定,唐宫廷音乐的体裁、乐种、乐人、组织机构都向着一个时代的颠峰发展。

特别是胡俗乐达到了从未有过的兴盛时期，因此作为音乐教习制度已到了一个必须予以整顿、梳理的时刻了。玄宗开元二年(714)又设置了内教坊和左右教坊，将雅乐与宫廷燕乐中分离出的胡俗乐置于教坊。这样教坊便与太常寺的职能分庭抗礼、各行其职、互不干涉。《新唐书》百官三记：

武德(618—626)后置内教坊于禁中……开元二年(714)又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊，掌俳优杂技，自是不隶太常，以中官为教坊使。

也就是说，从武德后的初唐到开元时期的盛唐，内教坊的制度逐步走向成熟和完善，各类以及不同层次的教师(博士)的配置、范围也从宫廷的禁中走向公开，数量也大大地得到了发展。上例史料显示出不到一百年的时间内教坊得到长足的发展，教坊从太常寺中分离而出主事俳优、杂技等的娱乐性音乐与艺术，而太常则仍然专事宫廷仪式音乐这一点来看，在职能上它已经与东汉以来建立的太常寺达到各居一方、平分秋色之地了。

《教坊记》补录1中载：

诏曰：……"太常礼司、不宜俳优杂伎。"乃置教坊。

这份皇帝的诏书中强调了太常专司礼乐的性格外，同时也说明了唐代的胡俗已经到了必须独立的时刻了，因此教坊的设置是这一时代应运而生之物。

唐教坊的成熟及其规模的急剧发展，显然是跟唐朝国力的强盛与皇帝直接嗜好音乐有着密切的关系，特别是玄宗皇帝酷爱音乐，在太子时就频繁地召访女乐[12]。即位后三年(714)，便公开设置了左右教坊，左歌右舞的女伎可谓色艺并重、出类拔萃之群。教坊中三千女乐人按演技和容貌分为内人(或前头人)、宫人、弹家和杂妇女四个等级。女伎们因等级的高低，所受的待遇各不相同[13]。但是她们都是失去自由的奴隶，被关在禁中为宫廷侍奉一生。唐末安乐山之乱，大量的女乐人因宫廷的财政匮乏、负担过重而释放归来，获得自由[14]。那么，唐教坊的制度在多少程度上传到了日本呢？

五、日本内教坊的乐人及其对外来乐的接纳

日本虽然在8世纪上半叶全面接纳了唐的内坊制度，但两者在本质上却是截然不同的。如前所述，唐的教坊是以娱乐性格的俗乐为根本属性，而日本的内教坊则相反，它是以宫廷仪式音乐为主体的。因此日本在接纳唐内教坊的制度时没有接受其性格。在内容上日本的内教坊只吸收了踏歌和女乐。但在中国的教坊中除了踏歌和女乐外，还有筋斗绝伦、长竿倒立的杂技；踏谣娘、参军戏等的俳优；兰陵王、春莺啭、乌夜啼等的软舞和拂林、大渭州、达摩等的健舞等多种形式与体裁。显然日本在输入唐内教坊制度时是有意识地选择了踏歌和女乐作为宫廷乐的内容，这样便规定了其制度的性格。因为唐教坊中以曲艺、奇术的音乐融于一体的散乐也与唐乐一起传到了日本，在日本正仓院中藏有墨绘弹弓中的一幅《散乐图》，生动形象地描绘了散乐的表演。当时表演散乐者被指定为散乐户，但寿命很短，到了延历元年(782)就被废除了。后来散乐曲中的一部分被雅乐所吸收，而主要部分与日本传统的滑稽相结合成为猿乐，后来又变成现在的能乐。很明显散乐的性格很难同仪式音乐划等号，故被排斥于内教坊之外。因此中日两国的内教坊制度的特征和内容都有着明显的差异。

下面让我们再继续深入地看看，日本在引进唐的内教坊制度及其女乐和踏歌内容时，这些纯粹外来音乐文化是怎样逐渐嬗变为日本文化的?这个和样化的过程究竟又以什么时候为起点?对此让我们从日本内教坊的乐人结构的演化来探讨这个问题。但是关于记载内教坊的乐人状况的史料非常稀少，只能从一些的零星史料中寻找线索。对于内教坊的乐人状况在《六国史》中没有任何详细的记载。且从历史记载的时间上来看，女乐要比踏歌晚半个多世纪，因而在此让我们集中地看看踏歌的乐人状况吧。

如前所述，踏歌最早出现于7世纪末的持统年间，演奏者是汉人、唐人，他们侨居于日本是最早把踏歌传到日本的先驱。也就是说日本最早的踏歌完全由汉、唐的侨居者掌握的，进入了8世纪踏歌的活动在日本宫廷开始逐渐活跃，8世纪上半叶随着内教坊制度的成立，踏歌很多的演出都直接由内教坊插手了。那么演奏者是一些什么人呢?对此让我们来看看以下8世纪中叶前后的两条史料：

(1)天平胜宝三年(751)正月庚子,天皇御大极南院,宴百官主典已上,赐禄有差。踏歌歌头,女女需忍海伊太须、锦部河内、并授外从五位下。(《续日本纪》卷18。

(2)天平胜宝四年(752)四月乙酉,……既而雅乐寮及诸寺种种音乐并咸来集,复有王臣诸氏五节、久米舞、木盾伏、踏歌、袍袴等歌舞,东西发声,分庭而奏。

史料(1)叙述了在天平胜宝三年正月十六日的踏歌节中对踏歌歌头女孺,忍海伊太须和锦部河内授予爵位的记事。这里可以看到两位招使的小女——女孺居然能够授爵成为贵族,显然是因为她们艺术成就,为踏歌的歌头之故吧。这里也反映出踏歌在当时所受到的重视。那么这两位女孺又是何许人也?出生于何地?关于她们的出身,在《续日本纪》中天平宝五年(761)六月已卯的条中,为皇太后周忌的御斋中作为外从五位而出现过,但其中忍海伊太须究竟出自于何处,史料中没有任何记载。而锦部连则在《新撰姓氏录》的河内国诸蕃条中,记载为百济系的归化人。史料(2)天平胜宝四年四月九日是奈良东大寺大佛开眼供养会中所举行的踏歌,这是在日本史上的一次佛事盛会。在《东大寺要录》的卷2供养第三, 开眼供养会中记有:"楯伏舞三十人, 女汉踏歌一百二十人"。该书的作者对这一段文字作了注释,认为:"汉,此下空脱人字欤",也就是说这里的踏歌是由女汉人,即汉系归化人上演的。

由此可见,至少到8世纪中叶日本宫廷的踏歌,是继持统朝后仍然由归化系的人掌握着踏歌, 而这一时期踏歌则完全掌握在内教坊女艺人手中,这些归化人,特别是汉系和百济系占据了主要部分。但是这种状况到了承和年间(834—847)发生了变化。《续日本后纪》记述了两条同内教坊乐人相关的记事:

承和十一年(844)正月庚子……是日叙内教坊妓女石川朝臣色子从五位下,翌年:承和十二年正月丁卯……是日有敕,授内教坊倡女肉人朝臣祯刀自从五位下。

这是内教坊的两位女伎、倡女加冕授爵、荣冠厚遇的场面,这段记事让我们想起了近一个世纪前女孺忍海伊太须和锦部河内晋升加冠的场景,但是不同的是石川色子和肉人祯刀已经不是外来的侨居者了,而是出自于日本。从《新撰姓氏录》中得知石川朝臣和肉人朝臣都是贵族

豪门之姓氏。因此可以判断,日本内教坊的踏歌在8世纪下半之前主要掌握在归化人,特别是汉人和百济人手中。之后渐渐地被本国的日本人所取代,特别是到了9世纪上半叶几乎完全由日本人掌管和演奏了。这个渐进发展的过程显示出在日本史上外来文化安家落户的规律,这一规律在雅乐寮乐人的结构演变中也有同样的反映[15]。因此8世纪后半和9世纪初的一段时期是内教坊女乐人结构变衍的一个重要转换期,由大陆引进的外来文化向着自我文化方面转化,9世纪以后大陆系的外来音乐体系已从侨居日本的外来人手中过渡到日本人手中,日本人逐渐地全面掌握了这些外来乐的演奏技能。

六、结 语

8世纪初期,日本接纳了中国隋唐文化,建立了最初的音乐机构——雅乐寮,主要引进了太常寺中太乐署的机制,其实体以培养和训练大陆系的外来乐和日本传统乐舞。这一体制的建立得到了很快的发展和充实,8世纪初又将唐的内教坊制度全面导入,以女乐和踏歌为主体的女性乐人几乎占据了长达整整二个世纪的宫廷舞台,充当着"朝殿乐"的角色。

但是就以上中日两国内教坊的制度及对其所属的踏歌的女乐,从形态和特征上的比较和分析中我们看到,虽然内教坊的制度及其内容来自中国,但是这种外来文化被输入后便改变了原来的形态和性格,随着受容层自我理解的方向去解释和发展。日本对唐文化虽然虚心地吸取和接受,但唐的音乐文化一到日本后就发生了变化,或者逐渐地发生了变化。虽然袭用中国的原名,其内容大多都离开了原样。产生这种文化促变现象的根本原因,是与两国间的文化土壤不同有着深刻的关系。在中国内教坊的女乐人,她们被囚于禁中,为宫廷终身服务,是失去自由的奴隶。其中幸运的内人(或前头人)能四季得粮、获第宅并在每月的26日或生日时被获准同生母或姊妹相见[16]。他们当中有的可能会获得皇帝或贵人的宠爱,但在身份上是一种地位低下的奴隶。与此相反,日本内教坊的女乐人,她们是自由的,不受歧视的,其中出色的艺人能加冕授爵,成为贵族。这种乐人体制上的差异是形成两种文化分歧的重要根源,而文化土壤的差异也构成了在中国被认为俗乐、淫乐的女乐及主

要流传于民间的踏歌乐种能一跃为日本宫廷仪式音乐的条件和可能性。这种无视中国文化特征、内容，一并将其高级化、上品化、仪式化的受容方式是日本8、9世纪接纳外来文化的典型特征。

注释

①天平宝字七年(763)正月十七日:帝御阁门。飨五位已上及蕃客。文武百官主典已上于朝堂。作唐吐罗、林邑、东国、隼人等乐。奏内教坊踏歌。客主主典已上次之，赐供奉踏歌百官人及高丽蕃客绵有差。《续日本纪》卷24。

②神护景云元年(767)十月24日，御大极殿。屈僧六百，转读大般若经。奏唐高丽乐及内教坊踏歌。《续日本纪》卷28。

③宝龟元年三月辛卯，葛井，船，津，文、武生，藏六氏男女二百三十人供奉歌垣，其服并著……男女相并，分行徐进、歌曰(下接两首五、七言交替的汉字音注的日文歌—笔者)……每歌曲折，举袂为节，……(《续日本纪》卷30)。

④见赵维平"奈良、平安期的日本是如何接纳、同化中国踏歌的"《比较音乐研究》1997。

⑤同④。

⑥天平宝字三年(759)与天平宝字七年(763)都有"奏内教坊踏歌"的记录。见《续日本纪》

⑦从贞观二年至贞观七年的四次踏歌中曾在前殿举行，而前殿、南殿、御在所等都是紫宸殿的别名。参见日本《国史大辞典》，第792页。

⑧见赵维平"日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍——试析女乐"，载《音乐艺术》1995年第3期。

⑨同⑧。

⑩11世纪成书的《源氏物语》中女乐一词出现了两次，都是为天皇50岁生日的演出而举行的试奏，已经完全离开了仪式音乐的范畴。另见注⑧。

⑪有关女乐作为一种官能性玩物以及诱惑敌方的武器，可见以下二例：

毂荪

A.《三国志》卷25中载：太祖遣都护曹洪御超等，超等退还。洪置酒大会，令女倡著罗之衣，踏鼓，一笑皆笑。阜厉声责洪曰，男女之别，国之大节，何有于广坐之中裸女人形体！虽桀、纣之乱不堪于此。遂奋衣辞出。洪立罢女乐，请阜还坐，肃然惮焉。

B.《论语》微子：齐人归女乐，季桓子受之，三日不朝，孔子行。

⑫《旧唐书》卷190贾会传记述：时太子（唐玄宗—笔者注）频遣使访召女东，命官臣就率更署阅乐，多奏女妓……

⑬见《教坊记》。

⑭玄宗天宝末年，由于安史之乱，长安、洛阳两地的宫苑遭遇重大的破坏，教坊、梨园设施也蒙受极大的打击。许多宫廷女乐人都从宫中释放。《旧唐书》顺宗载：贞元21年3月，出宫女三百人于安国寺，又出掖庭教坊女乐六百人于九仙门，召其亲族归之。

⑮参阅赵维平“中国古代文化东传日本的研究——日本雅乐寮音乐制度的形成”，载《音乐艺术》，2000年第3期。

⑯参见《教坊记》。

——原载《音乐艺术》，2000年第3期

朱载堉十二平均律命运的思考

洛　秦

凡是值得思考的事情，没有不是被人思考过的，我们必须做的只是试图重新加以思考而已。

——歌德

朱载堉十二平均律的确立，在中国音乐史上和世界律学史上的伟大意义是自不待言的，其伟大成就令人瞩目。而在三百年前，这一伟大功绩却落得"宣付史馆，以备稽考，未及施行"的结局。这是为什么？本文对此问题的设问展开一些讨论，试论"未及施行"的结局之原因所在。

一

早在春秋战国之际，我国已产生了五音十二律。由三分损益法构成的五音十二律，是音律在理论上的规范，它们是中国律学史的开端。由于三分损益法生律十一次后，不能回复到起始律上，即产生了十二律不能圆满地"周而复始，旋相为宫"的结果。也就自此开始了中国律学向着"平均律"理想追求的历史生涯。

汉京房是对"周而复始"这一命题探索的先驱。他所采用的"六十律"是八度内多律制的方式。以后，南北朝的何承天为解决京房"六十律"遗留的"微小音差"[①]问题，又对"周而复始"命题作了进一步研究，创

立了"新律"(后世称"何承天新律")。何氏新律所采用的是先求十二律,然后将生律十二次后所得的与黄钟本律形成的律差,作十二等分,分别加在十二律上,在十二律内进行调整的方法。如以现在的音分数来参照,其"新律"的十二律已相当接近后世的十二平均律了。无疑,与京房多律相比,何承天的十二律内调整音差的"新律"是向着"平均律"目标跨进了一大步[②]。

五代时,律学家王朴也曾就"周而复始"命题提出"新法"。他为了使十二律旋用七声为均时音阶结构不变得以实现,为弥补三分损益法终不能返始的不足,自南吕律起逐一增长,以缩小仲吕律回复到黄钟律时的音差。虽然他采用了加减进退的方法,但仍没有能如愿解决他的设想,而且个别律位的音分与三分损益律稍有不统一[③]。

宋代的蔡元定,也提出过"十八律",同样,在理论上,他的律制仍没有解决"周而复始"命题。尽管如此,王朴和蔡元定依然都是追求"周而复始"目标的努力者。

通过简短回顾,不难发现,作为"平均律"思想观念(包括八度内的多律制和十二律的近似平均律制),在律学史上古已有之,而且是一直追求的目标和理想。所以,在中国封建社会末期的16世纪,终于由当时的数学家、乐律学家朱载堉提出了"新法密率"——十二平均律,彻底解答了这千年来的律学命题,在律学史上筑下了划时代的丰碑,给中国古代律学史的终端圆满地画下了一个句号。这在理论律学上是必然的。

其必然性体现在:

1. 外在因素。综观中国古代学术发展的轨迹,我们可以看到,处于中国封建社会晚期的明清两朝是正值学术风尚发生渐变的时代。从殷商、东周的巫史文化进入到春秋战国的诸子学术争鸣,体现了由原始宗教到理性觉醒,又经过两汉儒学经术过渡到隋唐的儒、佛、道三家争执融合,呈现了以儒教为主体的神学迷信形态;再就是宋明思辩理学和清代古文、今文经学,表现了对儒家经典的重新评注。在这一时期,正酝酿着一种思想学术潮流的转变,通过表面的复古形式,对古代经典进行了整理、鉴别、考证,并且进一步重新认识。可以说正隐隐地散发和暗示着一种对传统文化的怀疑、批评精神。正由于朱载堉处于这样的社会文化思潮背景下,才使得他的对传统律学的重新认识、理解、总结。进而对传统律学从未摆脱三分损益法追求"平均律"的思维方式的否定,成为可能和变得必然。

2. 内在因素。首先，朱载堉通研了历代律学典籍，充分窥测到了三分损益法在探求“周而复始”命题中的不完善、解决“平均律”理论的不可能，于是突破了三分损益法的简单运算，吸取了算学史积累的成果，采用了“等比律”的原则，构成了他的“密率”理论。这也就是其解决“周而复始”，确立十二平均律的关键所在。

其次，由于他治学精神的严谨，将律学理论付诸于律学实验，经过检验，证明其“密率”在理论上的严密性、科学性和正确性。朱载堉为了验证其“密率”，还发明了“朱氏均准”[④]。同时，他还发现了管定律与弦定律的差异，首次提出了“异径管律”论；为了验证，他还自己动手种植黍粒、截竹制管。这些都是他重视律学实验的很好的见证。

由于命题的发生和对它的不断追求、探索；由于时代学术风尚的影响；由于严密正确的数理思维和重视实验的严谨治学精神并集一身人物的出现，使得十二平均律在这时的确立，具有一定的合理性和必然性。

二

“凡是现实的都是合理的，凡是合理的都是现实的”。这是黑格尔的一个著名的哲学命题。恩格斯在其经典著作中充分肯定了这一“合理内核”的辩证法思想。

围绕本文的中心议题，面对朱载堉“十二平均律”的律学理论在音乐实践中“未能施行”这样一个中国音乐史上无可否认的“现实”。我们不禁要问：它是必然的，还是偶然的？换言之，它是否也具有某种“合理性”？

让我们带着这样的设问，再来重新审视、研究、考察三百年前的历史。

1. 明代末期，已是中国封建社会的衰亡阶段，由于外界因素的侵袭和内部结构中的矛盾，封建王朝的末端便出现了各种奇异的变态迹象。首先是加倍的封建专制严重地摧残和束缚了当时科学技术的发展；其次，八股取士的科举制度，以“学而优则仕”的说教，将正常的学术和大量知识分子引入歧途，而有识之士，却恰好多是无视于八股科举取士之制而活跃于科技舞台。如巨著《本草纲目》的作者大医药家李时珍，名著

《徐霞客游记》的作者地理学家徐霞客，百科全书式的《天工开物》的作者农艺学家和工艺学家宋应星等，虽然他们在各自的领域中能取得一定成就，然而，在这种情形下，毕竟造成了孤身一人、单枪匹马、不能群策群力的局面，未能汇成一股江流而形成学派；再是，由于封建王朝的绝对功利，对西方枪炮和应用技术的引进大为积极，而极其冷漠实验科学，对先进科技文化知识的引进、介绍阻碍重重。也由于政局变幻和社会动乱，妨碍和打断了科技的发展。

无怪乎徐光启晚年哀叹：臣等书虽告成，而愿学者少。有倡无和，有传无习，恐他日终成废阁耳"⑤!

无怪乎朱载堉不仕朝廷，而筑土室于宫门外，独居十九年之久，潜心于数理、律历研究，后又不承袭爵位，以著述终身！

批判传统的时代学术风尚，在当时仅仅是潜在的、处于孕育之中的、也仅是知识阶层中的力量，而封建朝廷的专制、昏朽、愚昧、无知是现世的、冷酷的历史存在。复古崇古的朝廷，不容忍和不理睬"新法密率"对传统三分损益律学思维的革命，在他们眼里，这是对传统的背叛和反动。因此，"新法密率"被束之高阁，落得"宣付史馆，以备稽考"的结局是不奇怪的。

无怪乎"新法密率"不入正史！无怪乎康熙皇帝无视朱氏"密率"的成果，反取古人阳律阴吕之名，遵古人三分损益之法，而自成其旷古未有的、荒唐的、自以为是恪守古制的"十四律"!

"新法密率"遭遇宫廷的冷漠，只是个外在的、客观的因素。在这个表象背后还蕴藏着更为本质的、内在的、主观的、必然的缘由。

2. 任何事物的发生和存在，都必须具有其之所以发生、存在的需要性和可能性。

在理论律学上，"新法密率"发生的需要性是存在的，可能性是充分的。这，已在前文进行了论述，无可异议。在音乐实践中，要使"新法密率"得以应用和存在，也同样需要具备这两方面的条件。需要性表现为音体系和音结构中有应用十二平均律的要求、愿望；可能性表现为有应用十二平均律的乐器存在和发生。

中国古代音乐艺术的特征体现为线型形态、单音体系和五声、七音结构。在这种共所认知的音结构、体系、形态中，"旋宫转调"作为理论，诚然希望有一个能在"八十四调"中"旋相为宫"的十二律均等的律制；而作为实践，这样的律制则是不必要的。首先，由于单音体系，律制的使

用具有自由性；其次，由于五声结构为主体，在之调型同宫音系统中，转调的应用无碍于律制组织，即便是为调型同主音系统和七音结构，也由于单音体系，转调同样无碍于律制组织；再是，也由于是单音体系，而不是复音、和声体系，不会因为不采取十二平均律，在音叠置即音组织的纵向关系上造成同调或转调后的音之间不谐和现象。不作为体系的支声复调，在我国古代后期和近代的民族音乐中是存在的。支声，故名思义。其不是两个或多个平行的、相等地位的旋律组合，而是一为主，余为辅、为次、为衬托的构成方式，所以，在我国亦称支声复调为衬腔。在这种不是音对音的叠置，而是音与音参差的音组合关系中，音之间谐和的纵向关系不是首要的，其特点是表现为横向的、线型的，因而，也就不存在已有律制不适用于当时音乐实践的矛盾，所以，音体系和音结构本身对十二平均律的需要性，是不突出、不迫切的。

可能性，所涉及的是乐器音律的设置问题。我国传统民族乐器，历史上曾以制作材料归类。分金、石、土、革、丝、木、匏、竹八音；近代以演奏方式归类，分吹、拉、弹、打四类；现在又有以发音原理归类，分气鸣、弦鸣、膜鸣、体鸣四类。如果以所用律制区分，我们很快会发现，在三分损益律与纯律之间很难划分出严格类别。首先，弦鸣乐器类中，古琴早期为纯律[6]，而约 17 世纪左右，古琴则采用三分损益律；筝瑟的律制，还待于研究。但也不外乎三分损益律和纯律或两律相兼；拉弦乐器则根本无严格律制可言。其次，气鸣乐器类，其自然发音为纯律，而我国古代制作笛管，则多以三分损益律为原则。再是，体鸣乐器类中的古代编钟，随县出土的曾侯乙墓编钟可谓是先秦编钟集大成者，经过学者研究、鉴定，推测它们是以三分损益律为主，辅以纯律为原则铸造的[7]。以上的大略分类，可说明作为以十二平均律为律制的乐器在我国古代是不存在的。

为了进一步说明乐器中应用十二平均律的可能性，有必要对“琵琶”作单独论述。在杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》中有这样一段论述：“在实践中，我国人民应用平均律很早。公元前 105 年我国的工人制造了有十二个长柱横贯在四弦之间的‘琵琶’（就是后来的阮）。不同音高的四弦，艺用割截相同弦长的柱，这就是平均律的实际应用”，同书中在论述三律并用问题时说道：“琵琶与阮上所用，则只能是平均律”，我以为，杨先生的论断是值得商榷的。第一，杨先生这段论述出自晋•傅元《琵琶赋》。根据记载，我们对公元前 105 年“琵琶”（杨先生称“阮”）的具

体音律所涉及的调弦、品位(即柱),以及实际应用的律制问题,都有待于进一步研究、考证;即便是像后世阮那样十二品位完善的形制、调弦、音律,也还将涉及到一个重要因素,即实际演奏和实际音响问题。第二,我们知道,十二平均律是一个非自然的,亦即人为的律制,一旦律制固定,它是不以人的听觉机制为移易的科学客观存在;而纯律是自然律,三分损益律相比于十二平均律,较为接近自然。因此,在演奏中,人的自然听觉意志便诉诸于了自然律制,更倾向于纯律或三分损益律,所以,演奏中的音律问题存在着极大的权变性、通融性。例如,钢琴与小提琴的合奏中,小提琴演奏者不会因钢琴的十二平均律而彻底改变乐器原有的五度律倾向和听觉原有的自然律倾向,只可能是进行某种调整。第三,律学是一门严格、精确的音律科学,差不得一分一丝,在琵琶或阮这类只是外型弦的设置结构中有可能而实际上存在着极大的音律权变性、通融性的乐器上,没有实验、测试的准确数据得以证明的前提下,想当然地确认十二平均律已存在其中,是不能令人信服的[8]。

所以,在十二平均律确立以前,在中国古代乐器中,作为严格应用十二平均律的乐器是不存在的,这理所当然。而且,在十二平均律确立之后,也同样没有能适用该律制的乐器发生。

除了上述之外,器乐合奏也是值得研究的参数之一。我国民族乐器制作的材料极为丰富,形成了其音色多样、风格个性极其突出的特征。因而,在器乐合奏中所强调的是“自我意识”,不追求“群体意识”。这样,合奏中的音律绝对谐和性便不成为其突出的矛盾了。

由于乐器本身音位的不固定(如古琴、胡琴等弦乐器),由于演奏中,听觉意志诉诸于自然律而构成的权变性、通融性,使得某些具有相对固定音位的乐器,也变得相对不固定了;也由于乐器音色特点和表现风格及器乐合奏中的以“自我意识”为主性;更由于音结构、体系的限定,即便是十二平均律投入应用,它的特征也会因为以上众因素而被吞没。因此,它在音乐实践中存在的必要性也变得不重要了。

这本来也很自然,十二平均律在音乐实践中的应用,主要也只体现在钢琴等键盘乐器上,而且也只有键盘乐器才能准确地表现十二平均律律制。

3. 数,代表着和谐。历史上,它曾是中外古典学术中的重要论题。在中国古代的圣图《洛书》中,将奇数象征白、昼、热、日、火,偶数象征黑、夜、冷、地、水,在数上赋予了神奇的性质。在古代宇宙发生说中,以“太

一”、“两仪”、“四象”、“八卦”作为基本概念[9]。古人还将大千世界的音声归结为一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌[10]。在乐律理论上，由“隔八相生”而产生的阴阳“六律六吕”，更充满了数对音声的魔力。在古希腊，对数的崇拜，在毕达哥拉斯学派中得到了最高表现。他们认为偶数是可分解的，也是易逝的、阴性的、人间的；而奇数则相反，是不可分解的，阳性的、上帝的。毕达哥拉斯的高足菲洛拉克和新毕达哥拉斯学派的尼寇马克也都表达了惟有通过数，才能把握宇宙本性的思想[11]。在西方古典美学史上，数的“和谐”特性也曾是美的本质的经久不衰的命题之一。

可见，数曾是古代人类意识观念中的世界、自然、哲学、科学、艺术、音乐的内核，是宇宙的一切内涵。

遵循这样的认识观，数，同样也成了朱载堉学术的中心。他在《律学新说》中论述道：“形而上、形而下、本一物也”，在同书中，他又阐述了对度量衡的认识，他说，“为长短之法而著于度，为多少之法而著于量，为轻重之法而著于权衡，是三物者亦必有时而敝，则又总其法而著于数”。对于音律，他认为：“律也者，数度之学也”[12]，在对传统三分损益律的认识中，他指出：“夫音生于数者也，数真则音无不合矣，若音或有不合，是数之未真也。达音数之理者，变而通之，不可执于一也，是故不用三分损益之法，创立新法”[13]。他表明，他的“新法所算之律，一切本诸自然之理”，新法“盖十二律黄钟为始，应钟为终，终而复始，循环无端，此自然真理”[14]。以上记载，足见朱载堉科学思想的内核和律学观念的根本。数，构成其认识万物的基点。

律学，也即对音律规范的科学，其本质是一种理论，一种从数理关系上去把握音响现象的音乐思想的产物。基于唯数为真的宗旨，作为乐律研究的律学，以及重视律学实验的严谨治学态度，是朱载堉科学思想观念的一个缩影。

至于音乐实践，他明确指出：“数乃死物，一定而不易，音乃活法，圆转而无穷。音数二者不可一例论之也”[15]，还说：“仲吕黄钟之交，知声音有出于度数之外者。无射之商，夷则之角，仲吕之徵，夹钟之羽，若弹丝吹竹，击拊金石，声音至此，流转自若也”[16]。这些论述，极其清楚地说明，朱载堉对音乐实践中音律的变通性是有充分认识的。因此，他曾对传统三分损益律，“疏舛不精”的责备，是在**理论律学**角度上的评鉴，并非**实践律学**上的意义（请注意，不是**律学实验**！）。

我们可以这样总结：朱载堉律学思想的内核，是对数在理论范畴内的理性、一般、普遍、一元意义上的探索、研究，而不是在实践应用中的非理性，经验、特殊、个别、多元意义上的解决。“新法密率”创立的伟大意义应该是理论律学上而不是实践律学上的。

三

为了进一步讨论十二平均律在音乐实践中的问题，让我们翻开西方音乐史，对欧洲律学史上的十二平均律的发生、存在作一简要论述，也阐明其之所以得以发生、存在的需要性和可能性，以作参照。

自17纪文艺复兴，主调音乐开始成长，中世纪各类调式趋于归并，基本确立了大、小调体系。启蒙运动以后，在主调音乐进一步巩固的同时，复调音乐又萌发出它的新的生命力。此刻的具有重新认识意义的复调音乐的成长、发展，以及器乐作品获得了独立地位，大大促使了转调日趋复杂，调性领域不断扩大。而当时所采用的“中庸全音”律制虽然具有很多优点——主要是能产生纯律效果，解决了和弦发音谐和问题，使其成为中世纪键盘乐器上最通行又最适用的，在十二平均律流行之前欧洲盛行了数百年之久的律制，但由于其只能适应七个大调和四个小调范围内的转调，如果超了该范围，就会产生显著不准的音程，这种局限便显示了与当时音乐发展相悖的情形[17]。在这种迫在眉睫的音乐实践需要下，18世纪上半叶，十二平均律在音乐实践中诞生和完善了。巴赫第一集《平均律钢琴曲集》便是十二平均律在实践中确立的标志。从而解决了以往律制构成的音阶结构中大、小全音、半音在复调、和声体系里作八度内自由转调造成的谐和性不足和终不能返始的难题。

因此，自由转调的音乐思维，复调、和声体系要求任何调性上的音对音关系的谐和性、统一性，便构成了确立十二平均律的迫切需要；键盘乐器——主要是钢琴这类乐器的不以人的听觉意志和演奏手法为移易的固定音律设置，为自16世纪一直在探索的十二平均律理论，在音乐实践中的发生、应用、生存提供了充分的可能。

我国律学史上的纯律(亦称古琴纯律)也一样，由于古琴这乐器本身很自然就能构成泛音列的特点所提供的可能；也由于要解决不准确

地按纯律定弦而造成泛音、按音(实音)在演奏中音律不合的矛盾所存在的需要,所以形成了我国古琴音乐中的纯律理论与实践[18]。

从比较学意义上进行对照,综上所述,是否能这样归纳:

我国十二平均律理论的发生,主要是理论律学的产物,它预示着当时以后的音乐实践中的某一发展趋向,是理性指导经验的意义;欧洲十二平均律的发生,主要是实践律学的成果,它是实践的需要和可能构成了与理论的融合;我国古代的古琴律学(纯律)也是实践律学的结晶,也是实践的需要和可能而形成了理论体系与实践规范,因此,它们都是由经验上升到理性的发展过程。

结束语

朱载堉十二平均律被束之高阁并不偶然,未被付诸音乐实践也并不委屈。我们近世所采用十二平均律并不是对朱氏新律的历史沿袭,所以,我们不必为之遗憾、叹息。

因为,“未及施行”的结局丝毫不影响和不损害朱载堉十二平均律在理论上的划时代的伟大意义。朱氏新律的确立,表明了:人对音响自然的领悟、征服,达到了一个更新的高度,对数规律的认识、把握,进入了更自觉和自由的境界;对音的物理谐和美,由朦胧的经验上升到了精确的理性;对平均律的追求,由理想、观念变为了现实、存在。这项在世界音乐文化史上率先确立、完成的理论,是中国音乐史、律学史上杰出的硕果;也是中国科技史、数学史上珍贵的财富;它是华夏文化的宝贵遗产,是中华民族的骄傲,亦更是人类文明的精华、人类智慧的结晶。

如果说,对朱载堉十二平均律的广泛探讨,是为了中国音乐史研究的进一步深入,那么对这一传统音乐文化遗产的正确认识、了解、评价后所得到的启示,将会具有一个更大范畴的意义。

理论律学和实践律学,它们是律学领域内平行发展、地位相等的两个分支。在同一民族中发生、成长起来的“密率”与纯律;或跨民族的东西方之间发生、成长起来的“密率”与十二平均律,它们的发生,或是自思想观念演绎、推理至实际(或当时以后的实际);或是从实践发现归纳、上升到理论,都是人类对音律这一自然现象在不同角度上的观察、认识和把握。因此,脱离现实、脱离实际、脱离实践的纯理论研究,同样

是认识的重要环节，它的意义同样是伟大的。英国科学社会学家齐曼曾明确指出："有些技术和科学关系密切，一起平行发展，但有些情况下，实践和理论又可脱节许多许多年，几乎是相互独立地发展，最后才结合起来，产生出丰硕的成果"[19]。

科学技术中，理论与实践的关系是如此。那么，朱载堉十二平均律的命运作为音乐领域中理论与实践关系的交织点，不也正是如此吗？抛开狭隘的民族主义，虽然我们现在应用十二平均律并非直接来自朱载堉"密率"的传统，但十二平均律作为律学理论、音律组织，确是在今天我们的音乐实践中大放光彩。这不正是"脱节许多许多年"后，才"产生出丰硕的成果"，显示出它极大的潜在功能吗？因此，黄翔鹏先生肯定道："我们是极其尊重在音乐学领域中进行数理规律的科学研究的"，他高喊："艺术实践万岁！理论研究随之而万岁！"[20]

摆在我们面前的另一个问题是，朱载堉"密率"的意义和价值却要待它的百年之后，西洋音乐传入的影响而得到重新认识和评鉴，对于这样一个足以振聋发聩、使人幡然彻悟的历史悲剧，应该充分引起我们的反思和深省。

对于任何致力于复兴的民族来说，古代文明的成就是鼓舞民族自尊心的宝贵源泉。发掘和颂扬这些成就是历史学家和考古学家的重要任务之一。



①对京房的评价和京房音差数，请参见陈应时《为"京房六十律"申辩》一文，载《艺苑·音乐版》1986年第1期。

②请参见陈应时，《十二平均律的先驱——何承天新律》，载《乐府新

声》1985年第2期。

③请参见陈应时《王朴律究竟是一种什么律》，载《交响》，1985年第2期。

④详见陈应时《中国古代的律准》，载《中国音乐》，1986年第1期。

⑤引自《徐光启集》，中华书局，1963，第415页。

⑥详见陈应时《论证中国古代的纯律理论》，载《中央音乐学院学报》，1983年第1期。

⑦详见缪天端《律学》，1983年增订版。

⑧琵琶音律问题可参见吕自强《琵琶旧七品和中立音》，载《中国音乐》，1985年第1期。

⑨《易经·系辞》。

⑩《左传》。

⑪丹齐克：《数，科学的语言》，商务印书馆，1985。

⑫《律吕精义·序》第5页，引自王云五主编《乐律全书》商务印书馆发行。

⑬《律吕新说·密率律度相求第三》，第10页（同上）。

⑭《律吕精义·不用三分损益第三》，第7页（同上）。

⑮《律学新说·立均第九》，第41页（同上）。

⑯同⑮。

⑰关于"中庸全音"请参见缪天端《律学》。

⑱古琴纯律理论问题，请参见陈应时《论证中国古代纯律理论》。

⑲齐曼《知识的力量》，上海科技出版社，1985。

⑳黄翔鹏《中国古代律学——一种具有民族文化特点的科学遗产》，载《音乐研究》1983年第4期。

——原载于《中国音乐学》，1987年第1期

明清时期秦淮青楼音乐文化初探

戴　宁

前　言

"青楼"一词起初与妓院并不相干，只是因为南朝有位皇帝把楼宇涂成了青色，故称其为青楼，因此在隋唐以前，"青楼"实指金张门第。至唐代，"青楼"才渐渐比较广泛地指代妓院，但两种意义仍参杂错出。宋、元以后，"青楼"越来越多地以它的晚出义行世，成为与平康、北里、行院、章台平义的词汇。元人夏庭芝便径直把他为妓立传之书取名为《青楼集》；明人朱元亮也将其辑注的《嫖经》易名为《青楼韵话》；清人俞达则名其狭邪小说为《青楼梦》。于是，"青楼"的本义反而湮没不彰，直到今日，人们所认同的往往多是它的第二种义训。

本文所说的"青楼"，主要指中国传统文人笔下常用的、拥有较高文化素养的艺妓的、并与文人士大夫阶层有密切联系的封建社会中包含有性交易的行乐场所，而并非是一般意义上的妓院，也不能简单地完全把它视作色情的场所。这两者本无截然的区别，在民间也常混用，但传统文人所用之"青楼"是特指那些层次比较高的妓院，故本文采用这一种"青楼"的概念。因为自宋元以来，尤其是在明清时期，"青楼"一直是作为中国的一种特殊的行业、特殊的文化现象而出现：众多才艺兼备的艺妓（多数是"乐户"落籍者）与文人举子或对时政愤懑的士大夫们相聚青楼，就往往涉及到诗歌、音乐、绘画、书法、戏剧以及其他艺术品种，这

就形成了中国封建社会的一种特殊的文化圈，由此又产生了特殊的青楼音乐文化。从社会文化角度看，青楼是音乐交往的传播媒介之一；从历史角度看，中国传统音乐文学的发展与青楼的艺妓有着密切的关系；从艺术角度看，许多青楼艺妓的艺术水准较高，对于推动音乐的传播和发展起了一些作用。因此我们用民族和民俗音乐文化史的观点去探究明清秦淮青楼的音乐文化应是很有意义的。

青楼的音乐，这是一个未被深涉的领域，在过去一直被视为"禁区"，未把青楼与一般旧社会丑恶现象的妓院加以区分，一概地排斥、否定，因此使这类本来就很缺乏的资料(尤其是音响资料)更为稀少，成了不曾开发的荒芜不识区。但这又是一个较为重要的领域，有着较多的音乐内容，层次也有高低粗细文野之分，而并非完全是靡靡之音。

明、清时期有关秦淮青楼文化的文人笔记主要有：

《板桥杂记》明末、清初，余怀著，《香艳丛书》第七册第177—211页。

《续板桥杂记》清乾隆年间，珠泉居士著，《香艳丛书》第九册第291—324页。

《秦淮画舫录》清嘉庆年间，捧花生，《香艳丛书》第七册第439—577页。

《画舫余谭》清嘉庆年间，捧花生，《香艳丛书》第九册第325—362页。

《白门新柳记》清同治年间，许豫著，《香艳丛书》第九册第363—395页。

《白门衰柳记》清光绪年间，许豫著，《香艳丛书》第九册第397—406页。

《秦淮感旧集》清苹梗著，《虞初广志》卷十二第29—93页。上海书店1986年6月第一版(根据光华编辑社1915年版复印)

今人对秦淮青楼文化的研究著作(有的是部分)主要有：

《南京史话》蒋赞初著，南京出版社1995年8月第一版。

《六朝烟水》陈书良著，现代出版社1990年2月第一版。

《青楼文学与中国文化》陶慕宁著，东方出版社1993年7月第一版。

《秦淮古今大观》俞允尧著，江苏科学技术出版社 1990年7月第一版。

《中国娼妓史》王书奴著，三联书店上海分店1988年2月第一版。

《中国乐妓史》修君、鉴今著，中国文联出版公司 1993年9月第一版。

《妓女史》徐君、杨海著，上海文艺出版社1995年7月第一版。

《秦淮志》夏仁虎著，《秦淮夜谈》第四辑第117—209页，1989年10月重刊。

《秦淮八艳》马春阳、董志涌、刘永龙编，国际文化出版公司。1995年6月第一版。

《秦淮歌女董小宛》刘培体、张德义著，中国民间文艺出版社 1985 年 4 月第一版。

这些都是本文重要的参考资料。

由于有关音乐方面的资料很难找，仅能将散见在各种笔记中或依然流传在民间的音乐资料集中起来，加以归纳和分析，以见其一斑。

本文拟对明清秦淮青楼音乐文化作一个初步的探讨。

一、秦淮青楼的音乐

青楼，作为一种特殊的行乐场所，它的一个重要的特点就是对各个时期的社会音乐文化具有独特的敏感和汲取、兼容的本性，跟随着时代的社会音乐生活而发展、变迁，哪个时期时兴什么、崇尚什么，必然也会进入青楼。青楼不是音乐的源头，它只是一个音乐传播地，一面社会音乐生活的"折射镜"，它从一个侧面反映了音乐历史的发展与变迁。从有关秦淮青楼音乐情况的记载来看，在明中叶时，那里唱的多是南北曲和小曲，北曲主流，南曲渐兴；至明末清初，以唱昆曲为上品，小曲也依然兴盛；清代中叶以后，又广唱小曲。从中可略看出明清社会音乐生活变迁的大致脉络。

1. 音乐体裁形式

当时秦淮青楼中所用的音乐体裁颇多，这从有关的文化笔记中都能见到，尽管文人的记录有时会有夸大其词之外，甚至有美化推崇的意思，但他们对青楼音乐的记载也确有可信的部分。

(1)南北曲

南北曲是宋、元时期形成的一种戏曲表演形式，北曲用于杂剧，南曲用于传奇，至明代中叶时逐渐形成南北合流、并以南曲为主的趋势。

南北曲之所以能进入秦淮青楼，其重要的原因是当时的文人墨客喜好南北曲，他们不仅爱听，还善于创作词曲。而青楼的艺妓们像柳如是、李香君、董小宛等不仅技艺高超善唱南北曲，对时政看法、文艺审美情趣等也与士人甚为投契，因此许多有识志士或失意文人如明清间东林党和复社人士等都常去青楼聚会。另外，从南北曲本身来看，有大套数曲，亦可单小令，而青楼中的演唱多以清唱为主，辅以少量的丝竹乐器伴奏，或仅以琵琶弹唱，正适合青楼雅室小唱，故南北曲曾风行秦淮

青楼。《秦淮画舫录》记载："奚天香，吴产，行四。姿不中人，而曲颇佳妙。每持铁绰板，倚醉唱《大江东去》。隔帘听之，初不知为女郎也。"又《秦淮感旧集》中云："惊鸿，乳名金红。常从吾乡茅北山先生学南北曲，乃为之易名惊鸿……偶与二三词客月夜访之，值惊鸿危坐而吹洞箫，幽闲淡雅，旷世而秀群。时微风引箫，万籁都寂，明月满窗，游鱼出听，疑非人间矣。"《续板桥杂记·丽品》亦云："王秀瑛，……能鼓琴，善南北曲，非兴会所至，虽素心人，不克强之发声，是盖青楼中最有品者。"

(2)昆曲

昆腔本是南曲中的一个支流，起初仅在吴中地区流行，经魏良辅博采南北曲之长而改革后，昆腔始臻完善，他将南曲清雅婉转的风格特色发挥到极致，使南曲达到了当时曲唱的最高水准。难怪明人王骥德在其《曲律》(《中国古典戏曲论著集成》第四册)一书中称其谓"婉丽妩媚，一唱三叹，于是美善兼至，极声调之致。"从而使南曲迅速风靡天下。

当时，秦淮青楼中能演昆剧者甚多，有"尹春，……专工戏剧排场，兼擅生旦。……演《荆钗记》，扮王十朋，至见壤《祭江》二出，悲壮淋漓，声泪俱迸，一座尽倾，老梨园自叹弗乃。"(《板桥杂记·丽品》)"小瀛仙，……又能串《思凡》、《佳期》等剧。"……"姬有义女名双福，年逸十一，白皙聪俊，与姊凤儿并工戏剧。余于王氏水阁观演《寻亲记》'跌包'一出，声情并茂，不亚梨园能手。"(《白门新柳记》)由于青楼中场地的限制以及特殊环境的需要，青楼内的演剧少而清唱多，《白门新柳记》中云："小玉红，……歌喉酷似小瀛，唱《仙圆》一阕，沈爽滑烈，动荡心魄。清商徐引，倾其齐辈。菱湖长精于音律，品秦淮曲口，以小玉红为第一。"通常，这些艺妓的年龄都很小，大多在十至十五岁左右，生旦角色，各擅所长，而她们演出的银子收入之多是梨园戏班的十倍（见《续板桥杂记·雅游》)。

除昆曲以外，还有艺妓兼唱秦腔，《秦淮感旧集》云："小松，姿首清秀，善歌昆曲、秦腔"。或许秦淮青楼中艺妓还能演唱更多的地方戏曲，只惜文人的笔下未予记录。

(3)说唱

秦淮青楼中常有说书者来往，晚明著名词话家柳敬亭的说书堪称一绝，秦淮的青楼、茶肆以及豪门等地都留下其踪迹，《板桥杂记》中云："柳敬亭，……善说书。……张、沈以歌曲，敬亭以弹词。"《画舫余谭》亦云："无业游民，略熟《西游记》，即挟渔鼓，诣诸姬家，探其睡罢浴余，演

说一二回,藉消清倦。所给不过杖头,已足为伊糊口。"可见明清时期的说唱音乐在秦淮青楼间亦占有重要的一席之地。

(4)器乐

演奏乐器,是秦淮青楼中的艺妓们最擅长的,因此会演奏乐器者甚多,其乐器有古琴、琵琶、箫、筝、扬琴和箜篌等,其中用得最多的当属琵琶。仅以前见资料列表如下:

姓名	乐器	曲名	书名
陆朝霞	琵琶	…………	《秦淮画舫录》
李润香	琵琶	背演新声"琵琶诗"	《秦淮画舫录》
髫龄	琵琶	红拈曲	《秦淮画舫录》
朝霞	琵琶	春波	《秦淮画舫录》
周四	琵琶	…………	《续板桥杂记》
李十娘	古琴	…………	《板桥杂记》
顿文	古琴	别风离鸾	《板桥杂记》
陈圆圆	古琴	流水、高山	《陈圆圆传》
………	古琴	水仙	《秦淮画舫录》
文宝	古琴	平沙落雁	《白门新柳记》
巢宾	洞箫	…………	《秦淮画舫录》
沙才	箫	…………	《板桥杂记》
………	筝	伊州	《秦淮画舫录》
巧龄	洋琴	…………	《白门新柳记》
小兰	箜篌	十二红	《白门新柳记》

这只是极小部分,实际人数肯定远不止这些。

秦淮青楼中确有一些天资聪慧,才艺超群的艺妓,如我们所熟悉的李香君等均属于一流的艺妓。《秦淮画舫录》引花隐《琶词赠李润香校书作》云:"当时我醉凝馥家,吴中第一工琵琶。秋娘隐恨自终古,小劫空残智慧花。今年偶过青溪路,繁弦俗手纷无数。……香君合领十分春,传得龟年指上声。……段师妙手西楼女,雅步纤腰眉欲语。半面犹遮凤尾槽,石桥年少魂先与。……为余诉出琵琶曲,玉指冰丝滑欲流。新莺弄后啭歌喉,一弹冉拨意难尽。暗惜飞花不可留,瑟瑟骊珠逗秋雨。依稀似续开元谱,商声泛入四条弦。袅袅余音情一缕,倩谁写得美人心。……"不仅乐妓们会演奏乐器,一些狎客们也在酒席中奏乐助兴,不少是乐器合奏。有一位俗称李大娘的秦淮艺妓,常邀客人聚会,宴中则有琵琶、筝、瑟等合奏助兴,还与客人一起吹箫唱曲,甚至能合奏十番鼓、说书和演剧(见《板桥杂记·轶事》)。

文人笔记中还叙述了乐妓们的乐器教师和伴奏乐师,他们都是当时非常著名的乐器演奏师,既教习艺妓乐器,又担任艺妓的伴奏师。丹徒人茅北山,擅长昆曲,精通乐器,常居住在庙中或混迹于青楼,七十岁

时来到南京，以教授国乐为生，尤其是教那些青楼妓唱小曲，在大江南北有女弟子千余人。（见《秦淮感旧集》）另有一名叫刘培珊的南京籍乐师，也拥有许多的女弟子，擅长吹笛弹筝阮，常去青楼为他的女弟子伴奏，每日夜晚巡回伴唱，忙得不亦乐乎。（见《白门新柳记》）这些乐师把"梨园"和民间的昆曲、传统器乐曲等传到青楼，再由艺妓们播向来自社会各个阶层的客人们，这对昆曲和传统器乐曲在民间的流传无形中起到了推波助澜的作用。

(5)小曲

在这儿的小曲有两种概念：一种是在秦淮青楼中上等艺妓所唱的一些经过文人用民间曲调填词的小曲；另一种是在秦淮其他一般概念的妓院的中下等艺妓所唱的民间时尚小曲，流传甚为广杂。后一种小曲已有些超出本文所采用的"青楼"概念，属于较模糊的界线，时尚小曲也少量直接或间接地流向青楼，为上等艺妓所用，为文人改编。

小曲，是明人对民间流行曲调歌辞的通称，因为至明代时，小曲已形成了一种震动文坛的巨大潮流，引起了文人的重视和广泛而浓厚的兴趣。明人沈德符《顾曲杂言•时尚小令》（《中国古典戏曲论著集成》第四册）记载："今传《泥捏人》及《鞋大卦》、《熬鬏髻》三阕，为三牌名之冠，故不虚也。自兹以后，又有《耍孩儿》、《驻云飞》、《醉太平》诸曲，然不如三曲之盛。嘉、隆间，乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银绞丝》之属，自两淮至江南，渐与词曲相远，不过写淫蝶情态，略抑扬而已。……比年以来，又有《打枣竿》、《挂枝儿》二曲，其腔调约略相似，不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之。以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑，其谱不知自何来，真可骇叹！"沈氏用了"骇叹"一词，在惊奇之中带有一丝蔑视的语气，因为在文人的心目中毕竟是以词曲为正宗。但由于明代小曲的大量出现，迫使明代文人不得不对其加以重视，进行大量的记录和收集，像明代著名作家冯梦龙所收集编辑的《挂枝儿》、《山歌》和《夹竹桃》等就有数百首之多。繁盛的小曲已对明代晚期的文学产生了重要的影响，尤其是向文人散曲输入了一股新鲜的气息，"使明代曲坛产生了'文人小曲'之一流"（《中国古代散曲史》）第六章第二节）。因为小曲为文人所接受并且加以填词改编，所以它们在较上层的青楼中也被采用。

到了清代，文人对待小曲除了蔑视以外，还把小曲看作"靡靡之音"，一种消遣取乐的玩艺。《中国古代曲史》第八章第二节转引清•刘廷

巩《在也园杂志》云:“小曲者,别于昆弋大曲也。在南则始于《挂枝儿》,一变为《劈破玉》,再变为《陈垂调》,再变为《黄鹂调》。……今则尽儿女之私,靡靡之音矣。再变为《呀呀优》。‘呀呀优’者,‘夜夜游’也,或亦声之余韵“呀呀哟”。他如《倒板浆》、《靛花开》、《跌落金钱》,不一其类。”

在这些小曲中,有反映广泛社会生活的健康的内容,还有大量的情歌,其中有许多是音乐优美、表现青年男女袒露真情、大胆向往自由生活的内容,有积极意义的一面;但也有一些是比较粗俗、品位低下、甚至是烂词淫调的色情内容;有时二者是交合在一起,难以分解的。这种小曲,由于内容的关系,无疑会被那些品位不高的妓院所接受利用,大量引进和吸收,作为下等艺妓的常用之艺,招徕玩客的重要手段。《秦淮感旧集》云:“文仙之姊曰文卿,柔曼丰润,善小曲。小曲多男女相悦之词,又俚俗易解。”小曲所唱的“男女相悦之词”“俚俗易解”,确能吸引大量层次低下的客人,使他们乐而忘返。这样的小曲扩大了它的庸俗和低下的一面,降低了内容的格调,增加了不健康的成份。

有些小曲从社会传到青楼,又可能再从青楼反馈社会,而且传播迅速,范围很广。《画舫余谭》中云:“〈绣荷包〉新调,不知始于谁氏?画舫青楼,一时争尚。继则坊市妇稚亦能之,甚或担夫负贩皆能之。久且卑田院中人,藉以沿门觅食,亦无不能之。声音感人,至于此极。”如此一首小曲,不但青楼互传,居然还流向社会,而在原来被认为是“淫靡之音,乃倚门献笑者歌之,名姬不屑也”,因为名艺妓“各擅法曲,非知音密席,不肯轻转歌喉”(见《续板桥杂记·雅游》)。

2. 音乐表演形式

这是指秦淮青楼的艺妓们为客人作音乐表演的方式,通常有以下数种:

(1)雅阁小唱

在雅阁内房为三五知己小唱一曲,伴之以琵琶或古琴,这往往是一些层次较高的艺妓接待较为知己的文人墨客的方式,在这时,雅阁小唱与室内环境以及人为气氛熔于一炉,产生一种较为高雅的音乐效果。《板桥杂记·雅游》记载:“然名妓仙娃,深以登场演剧为耻。若知音密席,推奖再三,强而后可。歌喉扇影,一座尽倾,主之者大增气色,缠头且采,遽加十倍。”

(2)宴席清唱、演剧

在宴会上表演,为客人用餐品茶助兴,这在秦淮青楼是常事,艺妓

们或是清歌或是演剧，以前者为多。《白门新柳记》记载："蘅香，……工度昆曲，意气豪宕，高响遏云。时金陵宴会，以药倦斋为最盛，幕客寓公，逭暑消寒，均集于此，每集蘅香必与焉……一举数十觥，醉后耳热，按拍悲歌，听者为之掩泪。"又"小瀛仙，……每度曲时，坐中喧哗顿息，屏气凝神，潜心领略，惟恐其曲之终。在局外者亦不禁喝彩。"

(3)河舫游唱

在秦淮河上登舟演艺，是秦淮青楼与其他地方的青楼所不同的音乐表演形式，尽管在扬州和杭州等地也有泛舟游湖，但其规模远不如秦淮的壮观，因为秦淮河两岸以及舟船上都悬挂满了各种各样的火灯，故《板桥杂记·雅游》中有"秦淮灯船之盛，天下所无"之称。来到金陵的文人都喜欢游船赏乐，如《板桥杂记·轶事》记载："嘉兴姚壮若，用十二楼船于秦淮，招集四方应试知名之士，百有余人，每船邀名妓四人侑酒，梨园一部，灯火笙歌，为一时之盛事。"有些艺妓拥有她们私人的游船，常邀客人泛舟奏乐，《秦淮画舫录·纪丽》云："陆朝霞……尝买划舫，游蕖宾郴楼，载游桐湾桃渡间。朝霞拨四条弦歌造弄数阙，蕖宾复倚洞箫和之。东船西舫，莫不停桡悄听，艺也而进乎神矣。"如逢习俗节日，秦淮河上就更热闹了，"游船数百，震荡波心，清曲南词，十番锣鼓，腾腾如沸，各奏尔能"(见《续板桥杂记·雅游》)。还有一些贫穷和低下的艺妓，她们不可能拥有大船，只能乘座小船卖唱，《秦淮志·游船志》中叙述得很清楚："歌船，凡楼船之居宅者，其较完整者也。其更残败者，或为歌扬，泊于夫子庙前。夕阳既落，金鼓召客，大致为剧场不收之伶，与飘泊无依之妓。一般市井，趋之若骛，以价廉也。自贡院一带，歌场林立，其业亦废……""卖唱船，官府禁娼，而不废歌女。零落曲师养一二贫家小女，教之歌。赁破旧小船沿河卖唱，遇有游客，即持扇强嬲不已，掷以小银一角即去。"

3. 曲牌词名、音乐探析

南北曲、昆曲和古器乐曲，它们在歌词或曲调上都相对固定，因此在秦淮青楼演唱演奏时也不会有过多的改动。而民间时尚小曲则不然，它的形式灵活，无严格的程式，比南北曲和昆曲更容易被掌握和传唱，加上其内容多为男女私情，通俗易解，很容易改造成青楼玩唱之曲，所以这类小曲自然是主要的探析对象。但由于小曲多以口头形式流传，曲调变化较多，而曲谱资料非常缺乏，故只能从明清小曲的曲名、歌词和解放前在上海的唱片公司所录制的极少的唱片音响中去探析当时的实际情况。

(1)曲牌词名

明代曾广泛流传过小曲《挂枝儿》，清代则有更多的小曲如《寄生草》、《剪靛花》、《黄鹂调》、《玉沟调》、《滩簧调》、《马头调》、《倒板浆》、《劈破玉》、《扬州调》、《银纽丝》、《打枣杆》、《番调》、《北河调》、《盘香调》、《边关调》、《莲花落》、《一江风》、《玉娥郎》、《粉红莲》、《呀呀哟》、《九连环》、《满江红》、《叠落金钱》、《秧歌》、《南词》等，这些小曲在1987年9月由上海古籍出版社出版的新一版《明清民歌时调集》——明万历年间冯梦龙的《童痴一弄•挂枝儿》、以及清乾隆六十年王廷绍的《霓裳续谱》和清道光八年华广生的《白雪遗音》中都有详细的记录。从目前所见的部分明清文人笔记中，明确记载曾在秦淮青楼中用过的小曲有《寄生草》、《剪靛花》、《马头调》、《倒板浆》和《绣荷包》等五种，其中前三种在当时都是十分流行、而且是十分典型的小曲，就像前文所说的《绣荷包》新调的传播过程一样，处处都有，人人会唱，而且一直流传至今。我们可以从现在人们所收集的江苏民歌、曲艺和戏曲中，像苏州和扬州的小调、扬州清曲、苏州滩簧、南京白局、盐城牌子曲、清淮小曲、海州牌子曲、徐州丝弦、江南牌子曲等，甚至在昆曲、京剧以及许多地方小戏中都还能看到某些小曲名，不同的是这些小曲已变成固定常用的曲牌。因此说，当时秦淮青楼所多用的小曲也都是当时社会音乐生活中最为流行的时曲小调。可以推测，当时用于青楼中的小曲远不止这五种，当时在民间流传的小曲也远不止上述的二十几种。

《寄生草》调，在《霓裳续谱》中记有其歌词一百四十七首，以及它的各种《岔曲》歌词一百四十八首，其中以单纯的《寄生草》为曲调的有一百十二首，以《平岔》为曲调的八十九曲，这在此本小曲集子的杂曲部分中，《寄生草》的歌词数量(首)为最多，足见当时翻调填词之盛。

《剪靛花》调，是现有民歌中流行地区最广、所唱歌词内容最多样、音乐变体包括节奏变体、调式变体和结构变体也最多的曲调。在《霓裳续谱》中收录了《剪靛花》的歌词三十九首以及《平岔》的歌词三十六首，在《白雪遗音》中有《剪靛花》歌词共三十五首，其歌词大多是表白男女私情的、甚至有些粗俗的内容，如《闺中少妇不知愁》、《姐在房中闷沉沉》、《情哥门前一棵椒》、《春城无处不飞花》、《试试心》等等。由于没有当时的曲谱，无法知道它与现今流传的《剪靛花》在曲调上有多少不同，但却发现两者之间的歌词格式基本相似，试以《春城无处不飞花》歌词与蓓开唱片公司于解放前在上海录制的用《剪靛花》调演唱的《知心客》的歌词对比为例：

《春城无处不飞花》歌词：

春城无处不飞花，两摇三摆到姐家，看看姐和妈，看看姐和妈。

姐儿一见笑哈哈，昨夜一梦梦不差，梦见俏冤家，却是俏冤家。

双手擎奉香茶，十指尖尖弹琵琶，唱一个剪靛花，奉敬小冤家。

《知心客》歌词：

好一朵鲜花水呀水面浪飘，飘来飘去无人来撩，郎呀情哥哥来看中了，哎呀哎哎呀，郎呀情哥哥来看中了。

一来呀爱奴面孔生得好，二来爱奴眼睛生得俏，郎呀小嘴小樱桃，哎呀哎哎呀，郎呀说起话来嫩轻飘。

三来呀爱奴身段生得来小，走起路来悠两悠，郎呀风吹杨柳条，哎呀哎哎呀，郎呀风吹杨柳条。

旧年呀想奴想呀想不到，今年爱奴有来了，郎呀性命交托了，哎呀哎哎呀，郎呀性命交托了。

从两首歌词的内容看，都是有关青楼的。其歌词格式基本上都是两个七字句，一个五字句，再加一个重复句。所不同的是《春》曲中没有了衬词，如果加上《知》曲的衬词，那么《春》曲也能填入现在流行的曲调演唱。

《马头调》，在《霓裳续谱》中仅收歌词十四首，而在《白雪遗音》中却出现了五百一十二首，数量颇大，而且歌词内容五花八门，词格也不尽相同。王振忠在其《纤绳荡悠悠》（《读书》杂志 1996 年第五期第 44—50 页）一文中论述道："所谓《马头调》，顾名思义就是在各大码头上流行的诸多曲调"。也就是说，《马头调》含有码头之义，不是单纯指一种曲调，而是由各地不同的码头流行的不同曲调的统称，因此它的曲调来源和风格就大不相同了。这也许就可以解释为什么在北方流行较广的《绣荷包》会传播到南京，以至于风靡秦淮的青楼大街小巷。

综上所述，《寄生草》调的大量翻调填词，《剪靛花》调的情歌内容以及变化不多的歌词格式，以及《马头调》所给予的小曲流传的途径的解释，都从侧面反映出当时的秦淮青楼可能利用翻调填词的手法来丰富小曲内容，吸收情歌并把它改造得更低俗，外埠人等的到来又会带进一些新的《马头调》。

(2) 曲牌音乐

在明清时期的秦淮青楼中，有宁帮（南京本地）、扬帮（扬州）和苏帮（苏州），以扬帮和苏帮为最多，因为当时扬州出盐，苏州产丝绸，这是两项重要的商业支柱。由是扬州和苏州的商人最富有，来南京者也最多，

既而使秦淮青楼中的扬州和苏州艺妓也最多，演唱此二地的民歌小曲也应最多。据在这方面有相当研究的江苏京剧院的武俊达和江苏昆剧院的胡忌二位先生指出，当年在秦淮青楼中主要流行扬州和苏州两地的小曲，而这些小曲在今天的扬州和苏州的各种民歌、曲艺和戏曲中还能找见它们的“影子”，像《满江红》、《剪靛花》、《夜夜游》、《银纽丝》等曲名，在明清文人的笔记和民歌集子中经常见到，另外，在今人收集的扬州和苏州两地的小曲中亦有《码头调》、《满江红》、《银纽丝》、《倒板浆》等曲名，可以肯定它们之间是有许多必然的联系，但民歌的音乐在润腔、装饰以及各种速度、力度和音色等的处理上带有很强的即兴性和变异性，这在无原始谱和无音响资料的条件下就很难深入地探求了。

由于原始资料极为有限，音响和曲谱都很难寻找，它们不是被遗失消毁，就是收藏于私人手中，甚至在博物馆或图书馆束之高阁而无法查阅，现仅能以两首苏州小曲作为旁证（见下页）。

谱例一是《手扶栏杆》，这是一首典型的“孟姜女”调，四句体乐段+一衬句+一重复句，各句篇幅整齐匀称，徵调式，各句落音分别是 re、sol、la、sol、re、sol。“孟姜女”调所见曲名资料较晚，故而在明清文人的笔记和小曲集中未予收录，但其流传非常广泛以至于在全国许多地区都能听到的：在北方有“十杯酒”、“送郎调”等名称，在扬剧和扬州清曲中被称为“梳妆台”，山东琴书中称“凤阳歌”，河南曲子称“阳调”等等。一般南方典型的“孟姜女”调或称“春调”，全曲分为十二段，旋律平稳，无大跳进；而《手扶栏杆》却属北方传唱的“孟姜女”调，其特征为第一句的第一、二小节之间有一个七度大跳，在乐曲最后又加上一衬腔重复句，并在句末拉长。这样一首北方的小曲流传到了南方，用南方的语言非常贴切地演唱，以至于人们干脆直呼其为“手扶栏杆”调，这足以说明此曲在南方流传时间的长久。其歌词内容所表现的是低级俗气的男女私情，给人以无聊之感，而且在演唱中加进了做作的娇柔声、夸张的装饰音、轻浮的下滑音以及过分的顿音，使音乐更显露萎靡不振的神情。

谱例二是《知心客》，它所采用的是“剪靛花”调，四句体乐段加一衬腔重复句，其特点是第一、二乐句共用一句节奏较宽的唱词，宫调式，各句落音分别是 do、sol、sol、do、do。前文已有叙述，“剪靛花”调多唱的是男女私情，很容易为青楼所用，并把它改造得更加低下，《知心客》虽然曲调骨架未动，但歌词内容变了，曲调润腔也出现了同《手扶栏杆》相似的手法，这可能就是沈德符所描述的“略具抑扬而已”吧。如果歌者在

青楼之中面对客人而不是在录音棚里面对录音器材，那么在那种特定的场合以及特有的氛围之中，唱出的效果可能会更夸张和做作。

谱例1



从总体上看，小曲传入青楼后，主要是在歌词和润腔两方面被改变。因此说，小曲在青楼的流传，一方面推助了它的向南来北往的客人们传播，另一方面又常常将它造得更加低级俗气，甚至下流。这些低层次的艺妓们在唱曲时，还会加上其他人所不敢做的"媚"态，她们会"发娇声唱《劈破玉》等小词"(见《中国娼妓史》第五章第十七节转引明人张岱《陶庵梦忆·二十四桥风月》)，再加上各种勾人的眼神、扭捏做作的姿势等，以达到吸引客人的目的。

二、秦淮青楼音乐文化的社会背景及其他

正如在本文的前言中所谈到的，青楼作为一种特殊的文化现象，往往是与文学、音乐、舞蹈、戏剧、绘画、书法以及其他艺术品种结合在一起的。加上秦淮青楼地处古都南京，是中国历史上的繁华之地，不仅是经济的繁华，也是音乐文化的繁华。又因其四方汇聚的地理特点，形成了音乐文化南北东西的交流和融合，由此产生了特殊的秦淮青楼音乐文化。它在总体上属于俗文化的范畴，但其中也不乏雅文化。就其本质来看，青楼是通过文学艺术等手段来提高身价、乐客人，从而达到其最终目的——招徕生意。

1. 历史、经济方面的

南京有2400多年的建城史，1700多年跨度的建都史，自公元3世纪以来有东吴、东晋、宋、齐、梁、陈、南唐、明、太平天国、中华民国等十代建都于此。所谓秦淮，即以流经南京的秦淮河而得名。秦淮河畔从6000年前的新石器开始一直是先民居住的地方，其最早的古城为越城(在今雨花路西侧的高地上)，是越王勾践灭吴以后于公元前472年所建造的城堡。到六朝时，秦淮河两岸已是居民密集、商贸发达的繁华场所，宽阔的秦淮河面上经常停靠数以万计的船舶，来自邻国的贡使商旅到此通商贸易、文化交流。但隋文帝在灭陈国之后，轻率地下令把数百年苦心经营而建造起来的繁华都城"并平荡耕垦"(《隋书·地理下·丹阳郡》)。至唐代时，由于地理位置重要，以及六朝300余年所奠定的政治、经济和文化的基础，南京古城很快又得以恢复和发展，秦淮河两岸又趋向繁荣，并依然能维持六朝时之旧观。宋代的南京虽经历了战争的破坏，有过四次重建，但秦淮河两岸依旧是商业发达，今日的夫子庙就是

当时宋代建立并奠定的宏伟规模。然元代的腐败统治又一度使秦淮河畔的南京处于衰落的境地，一片荒凉的景象。自朱元璋定鼎南京建立了明朝之后，南京又一次成为全国政治、经济和文化的中心，一座国际性的大城市。秦淮也进入其最盛期，成为明代南京繁荣的基石，成为三教九流、五行八作和各色人的辐辏之地，这是秦淮青楼兴盛的重要原因之一。虽然南京在朱元璋之后和清代时期已不是都城，但却不失为东南重镇，秦淮河两岸依旧繁华，秦淮河上的灯火依旧明亮，秦淮的青楼也依旧兴盛。康熙和乾隆都曾先后6次来到南京，查巡政事，游山玩水。

青楼艺妓，自古有之。在远古就出现了巫妓、奴隶妓和宫妓，汉代已有宫妓。至隋唐时期，尤其是唐明皇在位的40余年，产生了大量的宫妓，她们中有许多是才艺超群的艺妓，当时有许多的大曲、法曲、散曲以及诗歌都是通过她们的演奏和演唱得以展示，音乐文学通过她们得以传播。到了宋代，官妓兴盛，其中不乏有像李师师一样的名艺妓。而明代把官妓推向了最盛期，早在明初，朱元璋就下旨在南京城内外建起了著名的十四家类似宋代的酒楼（即青楼），蓄艺妓以应四方宾客，并委派专人管理。这从根本上继承了隋唐宋的青楼体制以及衡量艺妓的标准——色、才、艺兼备。可以说这些青楼的建立，是南京青楼兴盛的转折点，所以到明代中叶之后，秦淮艺妓便闻名天下了，如"秦淮八艳"、"秦淮四美人"、"秦淮十二钗"、"秦淮八仙"、"秦淮三十六春"等等，都是秦淮河畔的名艺妓。

明代秦淮的青楼之所以成为全国之最，还有一个主要的原因是资本主义经济萌芽的出现。朱元璋大力发展青楼，其一是为了安顿行旅，繁华市场，因为各地盐商、布商、丝绸商、茶商以及诸色经纪人或由水道，或经陆路聚集到南京城来进行贸易，在正常的买卖购销活动之余，狎妓征歌就成了这些行商坐贾的重要消遣；其二是为了向官设青楼收取脂粉钱，从中课税，以供军费之用，青楼在京城以及地方州、邑都有，税收总数自然可观。从今人的观点来看，朱元璋的这种做法是绝不可取的，因为用发展青楼来繁华市场和增加税收，只会导致青楼的畸形发展，导致社会的颓废。但在当时，这种做法也许对发展经济和繁荣南京城起了一些刺激作用。之后的清朝莫不是以这个动机来发展此业，康、雍以后，东南地区的资本势力逐渐超过明代，如苏州的染织业、吴江盛泽的丝织业、宜兴的制陶业、扬州的盐业以及诸多市镇的商业，均较明代有长足的发展，况且南京又是其中心城市，商品经济自然更为发达。

既然清代后期的官妓已属非法，青楼遂不再承担为士大夫消愁遣兴的义务，艺妓也不必再含英咀华、濡染翰墨去迎合士大夫的雅趣，艺的成分已大为削弱，妓家经营者急功近利，一切均以迅速赢利为目的，谋求榨取最多的利润。于是买来的贫家少女，教些时尚小曲，即让她倚门待客。这种状况导致了《马头调》、《倒板浆》、《寄生草》、《剪靛花》等小曲大兴，成为艺妓竞相演唱的曲目和招徕顾客的手段。

2. 地理、人文方面的

从地理上看，南京是中国的重镇，处在东南地域，它南邻江苏南部和浙江北部的无锡、苏州、上海以及杭州等地，北靠江苏中部的扬州、徐州以及苏北数城，西近安徽地区，是南来北往的交通要道。从历史上看，南京经历过几次大规模的人口迁移：最早始于公元三一七年，西晋覆灭，南逃的北方大族拥戴琅琊王司马睿在南京开创了偏安的东晋王朝，它先后控制在山东大族王氏和河南大族谢氏的手中。从西晋末年开始，由于北方战乱而渡江南来的汉族百姓多达百万之众，数量超过了本地居民。到了明朝，据朱元璋洪武二十四年(1391)的统计，当时都城的总人口为四十七万三千二百人，其中从全国各地调集来的手工业匠有四万五千户；担任城内各项运输的“仓脚夫”有两万多户，他们都来自江苏、浙江和安徽三省的贫苦农民;还有一万四千三百户从南方各省强制迁来的富家地主，他们分别来自浙江、江西、湖南、福建、广东、广西、四川等省，以及应天(南京)、苏州、松江、常州、镇江、庐州、凤阳、淮安、扬州、徽州、宁国、池州、太平、安庆、广德等十五个府，还有徐州、滁州、和州等三个州。这些外来人口至少占了总人口的三分之二强，构成了当时南京的基本居民。这些大规模的人口迁移，导致南北居民的混杂，各种风格的生活和习俗互相碰撞，互相吸收，因而大大改变了南京的传统风俗和习惯，以至于语音调都有所改变，成为江淮语音的一种，而最初的南京和镇江等地均操吴语。因此，南京城已不再是单纯的江南城市，而逐渐成为融会东西南北风格于一体的新的全国性大城。

从音乐文化地域上看，南京处在江南音乐风格区域和江淮音乐风格区域的接壤地，因此两种音乐风格兼而有之。再扩大看，南有吴越和荆楚音乐风格带，北有北方以及过渡性的江淮音乐风格带。吴越与荆楚又有东西音乐风格之分，而江淮音乐风格其本身具有因北方音乐风格南渐所形成的一种综合音乐风格特征，实际上是过渡性的区域音乐风格。不同风格的音乐传入秦淮的青楼，由此出现了南曲、北曲以及南北

合流的昆曲，有古老的乐曲，又有时尚小曲以及地方小戏。清代中期，秦淮青楼的艺妓中有部分是南京本地的，而大量的是扬州和苏州来的，因为扬州是著名的盐埠，而苏州则是丝织中心，两地有许多商人往来于南京，因而从此二地来秦淮青楼的艺妓也特别多。扬州的艺妓多唱扬州小曲，而苏州的艺妓则常唱昆剧、弹词或苏州小调，《续板桥杂记》中认为"向来秦淮诸姬，以苏帮为文，扬帮为武。"也就是说，苏州艺妓所唱的昆曲、弹词及小调的音乐风格比较文雅，婉婉动听，是典型的南方音乐风格；而扬州艺妓所唱的小曲比较粗犷，刚阳爽直，接近北方音乐风格。但到太平天国之后，秦淮妓家中的扬州艺妓人数众多，逐占上风，《秦淮志·女闾志》言道："秦淮妓家，向重土著之宁班与苏班。若扬班，其下乘也。金陵克复后，宁、苏皆寥落，而扬州产麕集，于是钓鱼巷中人皆扬音。"这种现象可能与上海的兴起有关，苏州艺妓云集上海，自然少去南京。

秦淮青楼兴盛的另一个原因是与一河之隔的贡院科举相关。明代的乡试、院试均集中在此，每年秋天开科时，四方考生近两万余人云集于此，南京城上下对此都十分注目，而金榜题名的进士自然就更成了万人仰慕的社会菁英。在这些考生中，确有不少玩世不恭、浪荡不羁之徒，借考试之机纵酒狎妓，听歌赏曲，花天酒地，一掷千金。但也有一些文人名士在考试前后来到青楼，寻找其吐露心迹之处，结交红粉知己，像复社名士侯方域与李香君，冒僻疆与董小宛等等，都是在考试期间认识并成为知己以至订下百年之好的。还有一些考生举子、风流文人来到青楼一则可寻欢作乐，二则可玩弄风雅，希望自己诗歌能通过艺妓以音乐的形式播扬出去，被世人传诵，而歌诗奏乐恰恰是艺妓之专长，她们也想通过演唱文人的新诗以增身价，于是，举子文人与青楼艺妓之间自然而然形成了一种彼此依倚、互相推毂的互补关系。《白门新柳记》记载："山人不忍相欺，又不忍拂其意，乃另赠《一剪梅》二阕云：……素娟得词甚喜，秦淮灯舫中播之管弦，争相传诵，素娟名遂盛，歌筵舞席，佳客竞相招致。"文人笔记在其中故弄风雅，着力描述其高雅的一面，而掩饰了丑恶的另一面。

3. 关于艺妓的层次

明代至清代中叶，秦淮青楼中的艺妓按其色、才、艺三方面的标准分为几个层次。

（1）上等艺妓

明代文人对艺妓所推崇者有三：一是文学艺术修养，二是姿容风貌，三是居所的清洁幽雅，这即是所谓的“艺、色、居”三方面。因此在嘉、万之际，秦淮青楼名妓辈出，各张艳旗。她们中的一些秦淮青楼中卓尔不群、才貌双全的女子，大都诗文书画俱能，精通音律。其中以“秦淮八艳”最闻名，她们是马湘兰、李香君、柳如是、董小宛、顾眉生、卞玉京、寇白门和陈圆圆，她们中多人与明末清初的复社名士以及重要人物都有密切的联系，如董小宛与冒襄（辟疆）九年相爱、柳如是与钱谦益彼此知重，又如李香君通过《桃花扇》一剧流芳百世，因陈圆圆之故导致吴三桂引清人灭明等等，她们都成为一时之名人。

她们中的有些人原出生于富裕的文人之家，因遭灾祸，幼时就被人卖至青楼，教以习文读书，精于艺术的熏陶，艺妓董小宛便是一例。《板桥杂记·丽品》载：“董白，字小宛，一字青莲。天资巧慧，容貌娟妍。七、八岁时，阿母教以书翰辄了了。少长，顾影自怜，针神曲圣，食谱茶经，莫不精晓。性爱闲静，遇幽林远涧，片石孤云，则恋恋不忍舍去。”如此性格，已不同于一般艺妓。正是由于有较高的文学艺术修养和喜好清静的性格，所以她们对居处环境的布置尤为讲究，号称“迷楼”的顾眉生的居所就是一个突出例子。《板桥杂记·丽品》中描述她为“通文史，善画兰，追步马守真而姿容胜之。时人推为南曲第一家。有眉楼绮窗绣帘，牙签玉轴，堆列几案；瑶琴锦瑟，陈设左右，香烟缭绕，檐马丁当。余常戏之曰：‘非眉楼，乃迷楼也’。人遂以‘迷楼’称之。”除这些以外，有些艺妓颇有儒生不如的豪气，她们为人正直，忧国忧民，追求真正的人间情感，为此会舍弃一切的金钱物质，甚至牺牲自己的生命。李香君就是极好的证明，这在孔尚任的《桃花扇》中可以看得清清楚楚：一位处于屈辱地位但聪明美貌、心灵高尚的青楼艺妓，遇事正直果断、嫉恶如仇，比须眉更有风骨气节，表现出一个傲骨冰心、大节凛然的女性人物形象。

这些女子虽是青楼艺妓，但依旧保持着较高的文化品位和典雅的艺术追求，她们所喜好的和所表演的音乐往往是南北曲、昆曲以及一些高格调的琴歌，而且都是心高气傲，只会知己，余者难见其面，更不用说是奏乐唱曲。《板桥杂记·雅游》记载：“李十娘，……性嗜洁，能鼓琴清歌，略涉文墨，爱文人才士。所居曲房密室，帏帐尊彝，楚楚有致。……婉语逊词，概勿与通，惟二三知己，则欢情自接，嬉怡忘倦矣。”

(2)中等艺妓

这一层次的艺妓往往是以表演俗乐为主，大多为乐器演奏，兼有一些小曲，她们不一定具有典雅的文化品位，但也常与一些文人交往，不至于下落到粗俗的地步。《板桥杂记·丽品》："李大娘，……置酒高会，则合弹琵琶、筝、瑟，或狎客沈元、张卯、张奎数辈，吹洞箫、唱时曲，酒半，打十番鼓。"另载："曲中狎客有张卯官笛，张魁官箫，管五官管子，吴章抚弦索，盛仲文打十番鼓，丁继之张燕筑，沈元甫、王公远、宋维章串戏，柳敬亭说书。或集于二李家，或集于眉楼。每集必费百金，此亦销金之窟也。"

(3)下等艺妓

诚然，类似"秦淮八艳"者毕竟不占多数，其他大部分的妓女恐怕都不善吟诗作画弹琴奏乐，她们几乎是胸无点墨，只能靠哼唱一些低俗下流的小曲以待俗客，而且生活都很悲惨。《中国娼妓史》第五章第十七节转引明人张岱《陶奄梦忆·二十四桥风月》中云："沉沉二漏，灯烛将尽，茶馆黑无人声，茶博士不好请出，惟作呵欠。而诸妓醵钱向博士买烛存许，以待迟客。或发娇声唱《劈破玉》等小词，或自相谑浪嘻笑故作热闹，以乱时候，然笑言哑哑声中，渐带凄楚。夜分不得不去，悄然暗摸如鬼，见老鸨受饿受笞，俱不可知矣。"此段文字写得极为动人，它把妓女们卖笑生涯的酸辛苦涩揭示得淋漓尽致，虽然描写的是扬州之妓，也可间接窥到秦淮妓的一斑。这些低层次的艺妓多是贫家女子，在失去生存条件的情况下被迫为之，南京艺妓张宝龄"本泰州潘氏女，父母相继去，其兄无恒业，挟之游江湖，遂堕女闾"(见《秦淮画舫录》)。贫家女子在所有低层次的艺妓中所占的比例最大，也是处在社会的最底层。

结束语

青楼音乐文化是一个不可忽视的传统音乐研究的领域，尽管其中有许多糟粕，但也有一些值得重视的部分，它对各个时期的社会音乐文化的传播，也起了一定的作用，如果简单地一笔抹杀，或视为禁区而不去涉猎，是不利于音乐历史研究的。诚然，此文仅是对"明清秦淮青楼音乐文化"的初涉，仅是想通过极有限的文字和音响资料来窥究其一些概

貌，还有许多更深层的问题有待于去进一步研究，如果能掌握更多更全的文字、曲谱或音响资料，那么这方面的研究就会更深入、更全面。

——原载《中国音乐学》，1997 年第 3 期

琴曲《梅花三弄》研究

戴晓莲

古琴一向被人们称作是我国民族乐器中拥有的乐曲最多、历史最悠久、内容最丰富的乐器之一。琴曲更是以她众多的数量而力压群芳。以我们所见到的一百余部琴谱中的琴曲计算，估计有3千多首，除去同名异曲、异名同曲也有近6百首。同名异曲或异名同曲是琴曲创作过程中，也是传流过程中的自然现象，研究同名异曲，异名同曲，实际上就是研究琴曲的产生过程。在传统的琴曲产生中，作曲者往往是琴家自己，他们在习弹操缦自娱自乐之时，不仅只是循寻着原曲的意图来弹，而是也依照自己的文化背景、时代特征、流派风格等来发展、加工原曲，又成一谱。形成“再创作”的过程，这一过程常常是不断的发生，也就不断产生新谱。这就是为什么我们现在见到《梅花三弄》曲有40多种琴谱。《潇湘水云》有48部琴谱的原因。这种“再创作”的行为产生的结果，使得琴曲在经历了不同历史时期，多位琴家高手的精加工，有些琴曲变得成熟、完美、丰富。比如《潇湘水云》，人们无论怎么去听，现代大多喜欢清谱《五知斋琴谱》的版本，而少有人弹明代《神奇秘谱》中的《潇湘水云》。因前者旋律优美，曲调丰满而且作曲上有一定章法，非常之大气，开阔，使演奏者自我感动，一气呵成，而听者回肠荡气，二者达到思想情感的自然交流。这是优秀作品具有的品质。而有些琴曲却渐渐远离了它原来风貌，或是变成了另一种情趣和意境的曲子。如《广陵散》人们只弹奏的是明代《神奇秘谱》。而少有（几乎没有）人弹奏清代的诸谱。

本文研究的《梅花三弄》亦属于是这种琴曲和琴谱流变中的典型代表，其意图不是去评判哪个谱本或哪个打谱好，而是通过琴曲的分析，以客观的态度来审视其演变的过程，并与读者共赏古琴音乐的历史内涵和音乐魅力。

琴曲《梅花三弄》流传广泛，雅俗共赏，大家常听到的音响是那段熟悉的旋律：



而在琴界琴人们常弹奏的有二、三个版本，但事实上这首曲子也如上述，经过一个"再创造"的过程，出现在40多部谱中。下面分析《梅花三弄》的变化过程。

一、《梅花三弄》的演变

1.琴谱

虽然我们无法证明《神奇秘谱》中的《梅花三弄》就是其最早的一个版本，但刊于明代1425年的《神奇秘谱》却是我们现在所见到的最早的古琴曲谱。据后人考证，《神奇秘谱》的绝大多数曲子来源于唐、宋、元，该谱的编纂者把当时社会中流传之琴曲收集起来，所以我们无法也不可能找寻更早的谱子，因此我姑且就把此谱所载《梅花三弄》认定为该曲的原本(以下简称《神·梅》谱)。

据《神·梅》解题："月瞿仙按琴传，是曲也，昔恒伊与王子酋犬闻其名而未识，一日遇诸途，倾盖下车共论，子酋犬曰：'闻君善于笛？'恒伊出笛为梅花三弄之调，后人以琴为三弄焉。"恒伊与王子酋犬为晋代人，这里可以得知《神·梅》原是笛曲，由后人移为琴曲，但何时移植、何人改动的，现无法查对。与《神》谱同时代刊于1511年的《谢琳太古遗音》也源于《神》谱的解题说法，但其又加有"后人拟之编入琴谱焉"一句，曲名为《梅花曲》。该"后人"看来是对《梅》曲进行加工的琴家，而非恒伊。表明从魏晋到汉、唐、宋、明这千年历史中琴曲经过了无数琴家的加工、改造。而在1609年杨伦的《伯牙心法》又曰"按是曲乃颜师古所作也"，他认为古代确有笛曲(指晋、汉)称落梅曲，三弄之调源于恒伊的说法源自

《神》谱。而颜师古是唐代琴师，也许其对《梅》作“再加工、再创造”，杨伦称该曲为颜师古所作这一说法亦不无道理。《神·梅》的确具有早期琴谱的特征（将后述）。

“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物”这是历代琴家对《梅花三弄》曲的深刻认识。梅花和古琴历来被中国人看成是具有人格的魅力、美学的象征以及文化的内涵的事物。因此琴家们总是想方设法用古琴这一雅器来谱写和歌颂梅花的精神，修改和完善乐曲。并通常置于曲谱的最前面，以表明该曲的重要。

《梅花三弄》见于如下诸琴谱中（见表）。从这些琴谱中我们可清楚看到不同时期的改造加工的轨迹。表中所列琴谱、曲名（又名）、段落、曲式分析。

明代（共有 23 部，省略部分同前的琴谱 5 部，琴歌 6 部）：

琴谱	曲名	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	十一	十二	十三	十四
神奇秘谱 1425	梅花三弄（梅花引、玉妃引）	a	b+a	b+a1	a1	b	a2 反复二次	a1 移低五度模进	a2 移低八度模进	a2 重复第八	a3 转调				
新刊发明 1530	梅花三弄	a	b+a	b+a1	a1	b	a2	a1	a2	a2	a3				
风宣玄品 1539	梅花三弄	a	b	a	b	a1	b	a2	a2* 低八度	a2 低八度	a3				
梧冈琴谱 1546	梅花引	a	b+a	b+a1	b+a2	a2+	a1	a2 低八度	a2 低八度	a3 转调	a1				
西麓堂琴统 1549	梅花三弄（玉妃引）	a	b	a1	b	a2	b	a1*	a2	a1 低八度	a3				
琴谱正传 1561	梅花三弄	a	b+a	b+a1	a2	b+a2	a2	a1	a2 低八度	重复第八	a3	a1	尾声		
	梅花引	同《	梧冈	》											
太音传习 1573	梅花三弄	a	b+a1	b+a2	b+a3	a3	a2	a3 低八度	重复第七	a4	a5	尾声			
五音琴谱 1579	梅花三弄 14 段	a	b	a1	b	a2	a3	b	a4	a5	a3	a4	a5	a4	a2+a3
伯牙心法 1589	梅花三弄	a	b	a1	b	a2	b	a3	a3+	a2 低八度	a3 低八度	重复第八	c	c1	尾声
乐仙琴谱 1623	梅花三弄	a	b	a1	b	a2	a3	b	a4	a5	a6	a3	a4	a5 低八	a6 低八
古音正宗 1634	梅花	a	b	a1	b	a2	b	a3	a2	a3 低八度	a4				
义轩琴经 不明	梅花引	a	b	a1	b	a2	b	a3	a2	a3 低八度	a4				

明代(共有 20 部,省略 14 部,琴歌 1 部):

琴苑心传 1676	梅花三弄	a	b+a1	b*	a2	b	a3	a2	a3 低八度	a3* 低八度	a4				
诚一堂琴谱 1705	梅花三弄	a	b	a1	b	a2	b	a3	a4	a3 低八度	a5				
自远堂琴谱 1802	梅花三弄	a	b	a1	b	a2	b	a3	a3*	a3* 低八度	a4				
琴谱谐声 1820	梅花三弄	a	b*	a1	b*	a2*	b*	a3	a3* 反向	a3 低八度	a4				
蕉庵琴谱 1868	梅花三弄	a	b	a1	b	a2	b	a3	a3 +a1	a3 低八度	a4				

注: ★符号表示有短小的乐句增加

2.结构

明清诸谱多次提到"以琴为三弄"、"曲将关有三弄之妙"等。宋代诗人李仲光词曰"诗书万卷,绮琴三弄,更有新词千首"(《鹊桥仙》),这里提到的三弄,特指古琴的上、中、下三准(位置),《梅花三弄》的泛音主旋律在这三个位置出现。无论一弄、二弄、三弄放在曲中的哪一段,使得它们的曲体结构在之后的加工、发展的走向也不同, 在这二十多部琴谱中,据其发展划归二条线,一为《神奇秘谱》,其三弄分别在第二、三、五段。另一条线为《风宣玄品》(与《神奇秘谱》相差 114 年),三弄分别在第二、四、六段。由二、三、五的结构变为二、四、六的结构的原因是《风宣玄品》谱把原《神》第二段主题音调后的二乐句进行了扩展和改造,独立成为一段,变成《风宣玄品》谱的第三段。见表《神奇秘谱》与《风宣玄品》的比较。

有意思的是从 《风宣玄品》→《梧冈琴谱》→《西麓堂琴统》→《琴谱正传》经过了短短 22 年,《琴谱正传》却收录了《梅花三弄》二个版本,一名《梅花三弄》,一名《梅花引》。在这两个版本中三弄的结构不一,前者在二、三、五段,后者在二、三、四段。看来在当时有这二种谱版同时流传。从上表中更可以看到,《梅花三弄》经不同的琴谱,不同的年代,不同的琴人,不断的变化。这一结构上的调整直到清代《诚一堂琴谱》(1705)方才停当,之后清诸谱基本以三弄稳定在二、四、六段的结构出现,并且改编、加工的成分越来越少。确定了 10 段的结构。很明显看出在结构上明代各谱变化较大,而清代谱却变化较小。这是因为琴学流传至明清时代,琴乐美学开始大步发展,更趋于细腻的旋律以及装饰音的表现。后

文将述。

见上表清代琴谱《琴谱谐声》与《蕉庵琴谱》的比较。

3. 音调

若比较一下明代传世的时期较近的版本，可以发现其旋律改动较大，比较随意。如《神奇秘谱》(1425)、《风宣玄品》(1539)、《梧冈琴谱》(1546) 、《琴谱正传》(1561)各谱的第一段：

谱例 1



从上谱中看出，每一后期谱本，对其前谱进行取舍加工时，都选择那些适合自己审美要求的音调素材。其并无规律可循。

4. 装饰音

《梅花三弄》传至清代，在装饰音上有很大的变化。

明末清初琴家严天池（1547—1625）提出"清微淡远"及清初徐上瀛（1573—1619）在"奚谷山琴况"中提出（和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速）24 点琴乐美学要求，琴家们渐渐在琴乐中寻找或摸索那些能体现琴乐美学观点的方法。这些观点从大量的、丰富的、具有韵意义指法的运用中体现出来，为旋律的行腔和润色。明代与清初的琴谱都存在音多韵少的特点，《梅花三弄》也不例外，《神奇秘谱》中表示韵意义的指法只有三个：豸(撞揉)、犭(揉)、亠(吟)出现了 23 次，滑奏音占全曲音的 8 %。《蕉庵琴谱》上表示韵意义的指法有 20 多种，出现了 89 次，诸如：亠(吟)、犭(揉)、氵(注)、纟亠(细吟)、艹亠(荡吟)、氵亠(活吟)、艹犭(荡揉)、庄(虚上)、卜(绰)、氵犭(活揉)、艮/佳艹犭(退进荡揉)、方犭(放揉)、艹亠(落吟)等，滑奏的音占全曲音的 20 %。上面统计的数字就能说明一定的问题。直到现代老琴家们在教学时，对吟柔绰注以及滑奏甚是注意，常常有超出谱子之外的要求。

下面为《神奇秘谱》和《蕉庵琴谱》二谱上《梅花三弄》所用装饰音、滑奏音的比较，通过滑奏音的多种运用，使音乐更具韵味，旋律更为多彩。

谱例 2



5. 扩展与紧缩

在《神奇秘谱》中，我们可以发现它每个乐句常常重复演奏，构成aabbcc……句式（这种形式在我国民间音乐中常常能见到，钱仁康先生称其为"句句双"，）。不仅为《梅花三弄》，在其他早期琴曲常可见到。音乐素材的重沓和反复，看来这是古今常用的音乐创作手法之一。琴家在以后的改变中，似乎感到旋律单调和不够丰满，于是采用了加音（扩展）或减音（紧缩）的手法，使得旋律流畅和美妙动听。

6. 指法

古琴谱就是指法谱。《梅花三弄》在演变中除了上述这些变化外，指法谱的特点也随着时代的变迁、琴曲的变化而变化。在此所列《梅花三弄》在各琴谱出现的特殊减字。字体随着时间的推移也变得越来越简化。

《神奇秘谱》	《风宣玄品》	《梧冈琴谱》	《琴书大全》	《诚一堂琴谱》
(齐踢)	(踢)			
(对起)			(掐起)	
(轮)				
(带起)				
		(大间钩)		

从《神奇秘谱》到明末《太音希声》中《梅花三弄》的徽间音不是明确标出，如谱中"七八"以及"五六"的意思是七与八徽之间的音，这种表达方式在选择音高时极有不明确性，因为两徽间不只有一个音，可以有小二度音、二度音和三度音，以及微分音。而到了明末清初时《古音正宗》非常明确的标出了徽位徽分，把几徽几分写成七九、、七六、六二等。这些徽上的音绝大多数是该曲调性中五声音阶中的音高。所以说前期的琴乐并不一定只使用五声音阶还有七声音阶，而且在弹奏时琴谱给予了很大的自我发挥的余地。只是到了清后期渐渐习惯用五声音阶，固定了音高范围。当然在其他的琴曲中也同样可以发现和印证这个问题。

综上分析，有如下几部琴谱在其流变过程中具有代表性：

琴谱	特点
神奇秘谱 1425 ↓	为目前《梅花三弄》所见最早的谱本。
风宣玄品 1539 ↓	在音调上与前谱相差极大,结构上与前者不同。
梧冈琴谱 1546 ↓	在结构上有调整,音调上采取精减手法,并对后代琴谱有很大影响。
琴谱正传 1561 ↓	同谱中出现了二个相差很大的版本,其一与前《梧冈》同。
五音琴谱 1579 ↓	在音调上增加,结构上扩大,又是一种尝试。具典型性。
伯牙心法 1589 ↓	结构、音调上更为合理,表现出为清代各谱的蓝本,吟揉绰注音大大发展。
古音正宗 1634 ↓	谱中第一次见到明确的徽间分音。
诚一堂琴谱 1705 ↓	确定了 10 段结构,为《琴谱谐声》(新梅花)之原型。
自远堂琴谱 1802	受《伯牙心法》的影响,在其基础上精加细减。为清代诸谱《梅花三弄》之雏形。《蕉庵琴谱》基本同此。

二、《梅花三弄》的打谱

现代我们可以通过琴家们的打谱和传承可以听到其真实的音乐,

而不是停留在无声的乐谱上。

目前所见到《梅花三弄》最早的音响估计是在40年代，由上海今虞琴社自己录制的45转老唱片，为“琴瑟箫”大合奏。1955年中唱片公司出版了33 1/3转《梅花三弄》琴箫合奏。1956年后古琴家查阜西先生曾经带领他的学生在全国各地采访琴人，收集、录制了大量珍贵的历史资料。这些珍贵的资料已出版了CD唱片。80至90年代以来，国内外又陆续出版了古琴音乐唱片约六十张。收集了《梅花三弄》不同的演奏录音约10多个。但归纳下来，所见有三种不同打谱的《梅花三弄》尤为突出。它们是：

吴景略演奏本，谱自《琴谱谐声》(1955年录音)

张子谦演奏本，谱自《蕉庵琴谱》(1986年录音)

卫仲乐演奏本，谱自《蕉庵琴谱》(19　年录音)

这里有不同乐谱的不同打谱，也有同一乐谱的不同打谱。

吴景略、张子谦、卫仲乐三位先生是我国著名的、优秀的琴家和民族音乐家，虽然他们所处的年代相同，但个人的历程和文化背景却迥异。这三个《梅花三弄》谱经过他们的不同处理却显得各具风格，各有特色。

吴景略先生(1908—1986)，出生于江南常熟。常熟是我国一座历史悠久的文化古城，追逐到南宋，浙派琴家徐天民的第三代孙徐晓山在常熟传艺。到了明代严天池在此创始了“虞山琴派”(前面已提到)。在这文人雅士、书画篆刻云集的氛围中培养和熏陶出了吴景略先生的独特琴风，他的演奏风格是流畅、柔婉。具有江南民间音乐的韵味，节奏较为明亮、活跃，听来非常悦耳动听。他演奏的《梅花三弄》犹如琴曲中一支年轻的、清新的花朵，散发出馨香和柔美。因而琴界称之为新梅花。

《梅花三弄》虽然不是张子谦先生(1898—1991)的打谱，但通过他的演奏，却极富个性。他受学于其家乡扬州“广陵琴派”孙绍陶先生。青年时代他已非常熟练地掌握了多首广陵传曲。之后他离开了家乡到上海谋职。他的性格非常开朗，为人谦逊，善于交友。因而他与来自各地的琴友交流学习，使其琴风和视野在原琴派的基础上形成极其鲜明的个性化东西。虽然他至晚年常叮嘱学生，我的老三曲《龙翔操》、《梅花三弄》、《平沙落雁》是师傅传曲，你们千万不能改动。但这些曲子随着他的生活历程和70多年的操缦，无意识中起变化。这是很正常的改变，个性化的体现。欣赏他的音乐如同感觉他的精神和性格。他的特点在于独具

个性的节奏处理，在古朴苍劲中见跌宕起伏。他的《梅花三弄》犹如瑞雪中的寒梅挺拔而坚韧。虽然该谱出自《蕉庵琴谱》比吴景略的《琴谱谐声》晚了 48 年，但琴人们却称之为老梅花。

卫仲乐先生(1908—1997)在我国人称民乐大师，他从小喜爱和玩弄民族乐器，年轻时代参加上海的民间业余国乐团。学习和掌握了琵琶、二胡、古琴、瑟、笛、箫、三弦、月琴、西方小提琴等乐器。几乎所有民族乐器他无所不会，无所不能。在解放前上海他以参加乐团演出和教学为生。解放后被聘任上海音乐学院民乐系教授，之后组织创建了民族音乐系，任系主任。他的《梅花三弄》虽然谱源与张子谦的一样，都来自《蕉庵琴谱》。

但在其丰富的民族音乐知识和实践的背景下，《梅花三弄》是根据他的个人感受和理解孕育而生的。他的演奏特点是气势豪放、雅俗共赏。《梅花三弄》处理成规整的进行曲式节奏，其雄壮的气势也别具一格。

从《琴谱谐声》与《蕉庵琴谱》的两谱本比较，它们皆出于清代后期，在结构和旋律线上无太大的变化，装饰音的表达都极其丰富。主要的变化在第八段高潮段。下面来比较一下三位老琴家的三种演奏版本，各具风格特色，归纳如下：

1. 节奏

这样的节奏型是吴景略在《梅花三弄》中善于运用的节奏。张子谦善用 3 3 的节奏贯串于全曲，来体现跌宕起伏的旋律。而卫仲乐的节奏音型是。

见如下泛音 b 段的比较最可看出他们各自的节奏性格：

谱例 3



2. 装饰音

综观三谱，张子谦在装饰音上的运用可谓独领风骚，上下吟揉绰注撞逗等装饰音无不贯穿于旋律之中，构成其跌宕的音乐性格。具体手法是装饰音在旋律中只占节奏，而不显示在旋律结构中。（记谱较难全面反映其实际的演奏情况，下谱可作大至参考，谱下文字为古琴演奏手法。）

谱例 4



下面比较他们三人在同一乐句中的吟揉音的不同处理。

谱例 6



3．语汇

造成音乐风格迥然相异的另一因素是各人的特殊的音乐语言——语汇，语汇是构成旋律的最小材料，但就是这小小的东西却造成很大的差别。

吴景略别具一格地把吟揉绰注上下等装饰音溶和于音乐中，体现于旋律中，形成一种特殊的音乐语汇，由于语汇是构成旋律的最小的材料，这小小的材料像珠子穿线一样，在旋律中显现出美妙的光彩。吴景略在《梅花三弄》中，常用四个滑奏音作为语汇，这四个音都是一条弦上奏出，或三个音或四个音滑奏，该语汇以音调与滑奏法结合起来（如果不是滑奏就不能达到这样的效果了）。并按这样的规律派生出其他多种语汇，以此构成旋律。

卫仲乐的《梅花三弄》虽与张子谦的同谱，但他自己作了不少加工。

其并不是整段、或乐句的加工，而是增加几个音符，来完成他的需要。这些增加的音调与原谱中的音调即构成他的特性语汇。

音符看似向上行，却突然原音返回，在同一弦上，返回音用滑奏。见例 7 中卫仲乐演奏谱。

谱例 7



4. 移植

我们还可看到诸如在轮指上的区别运用，卫仲乐又是一位琵琶演奏家，因而他把琵琶中的轮指手法移植到古琴上。如琵琶中的滑轮，由上一音滑向下音时紧接着一个轮指，在古琴中他奏成边滑下边轮奏，这种指法传统古琴中是看不到的。他在《梅花三弄》第七、八段的华彩中大量运用。

5. 共同点

共同点也就是他们的差异点——打谱。他们都于传统和流派的法度之外，自由弹奏；游刃有余；炉火纯青。这样的打谱非一时一刻，非其深厚的修养所能够达到的。同时他们又受教于传统和流派的法度之内，进行打谱，（我们通常称打谱为再创作）再一次创造发展。

小 结

现代也有人说越早期的琴曲越好，越接近古朴、自然；但也有人认为清代后期的琴曲更加丰满、完美，或者某个版本特别好，这些都有可能。我认为无论如何改变，只有当该谱或该音乐能较完美体现其乐曲的主题精神，如《梅花三弄》中“梅为花之最清”这样的精神的乐曲就是好的。

综观历史，横向比较。本文力求探流索源，但怎能穷尽她的全貌？音乐文化传统是一条河流，愿自己能化成一滴水珠，沉浸其中，探索其辉煌。

最后，我所分析的这首《梅花三弄》是琴曲中典型的又是流传较广的一首琴曲，同时它又是琴曲演变中的一种普遍现象。在本身的分析过

程中，它始终带给我一种流动的精神状态：那是一种乐思的创造；一种不断更新的演奏；一种审美观的改变；一种驰骋于历史和空间之中的移动……音乐是一种流动的艺术，而我漫游于中国的传统音乐——古琴艺术之中，似乎感到这一概念的含意就更大了。

——原载《中国音乐学》，1994 年第 4 期

信阳编钟研究成果的疑惑

王洪军

一、信阳编钟研究概况

信阳编钟的研究大致可分为20世纪五六十年代与八九十年代两个阶段。第一阶段的研究成果主要见诸：(1)中央音乐学院民族音乐研究所调查组的《信阳战国楚墓出土乐器初步调查记沪》①(后简称《调查记》)一文；(2)杨荫浏先生的《信阳出土春秋编钟的音律》②(后简称《音律》)、《关于春秋编钟音律问题》③(后简称《问题》)二文；(3)梁易同志的《对<信阳出土春秋编钟的音律)的领会和疑问》④(后简称《疑问》)一文。第二阶段的研究成果主要见诸：(1)郑荣达先生的《关于出土古乐器实测音响的记谱问题》⑤(后简称《记谱》)一文；(2)黄翔鹏先生《溯流探源》一书中的三篇文章。它们分别是《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》⑥(后简称《音阶》)，《"翏篙"钟每钟两音音名与阶名的乐律学分析》⑦(后简称《分析》)，《用乐音系列记录下来的历史阶段——先秦编钟音阶结构的断代研究》⑧(后简称《研究》)；(3)缪天瑞先生《律学》一书中的第133条⑨。

二、信阳编钟件数的疑惑

关于此套编钟的件数迄今笔者所见有13件与12件两种说法。

（一）13件说。杨荫浏与缪天瑞两先生皆取此说[⑩]。这一说法的一个重要根据是"在与编钟同墓出土的二十八片完整的竹简中，有一片记载着钟的数目，这片竹简共四十二字，一开头就是：'乐人器之一□□□钟少大十又三'"[⑪]，与编钟13件相符。

（二）12件说。黄翔鹏先生取此说。但黄先生的认识前后并不一致。在《音阶》中黄先生对杨先生这一套编钟的基音只是一个旧音阶的首音的论断是非常肯定的。后在《分析》中黄先生说"第一钟与规律（笔者注：此处规律当指每钟二音的音程距普遍作三度音程。）不合。据考古学的鉴定，第一钟并非原套"。继而黄先生又说"首钟非本套、音高在B_4、C_5间，按配套的音阶组织，应为第七钟正鼓音的低八度。因此作为B_4+51，阶名为羽曾"。可见无论是在《音阶》还是《分析》中，尽管表示出了首钟非本套的意向，但却间接地肯定了此套编钟原套编列为13件。但在《研究》中黄先生为什么又转而非常肯定地认为此套编钟的原有件数应该是12件呢？

《研究》试图说明的是先秦编钟四个发展阶段的有所继承、有所增益、有所发展的全部过程。因以晋国的侯马M—13编钟或河南淅川的"敬事天王"钟为代表的春秋后期编钟，最低音已由以"柞"钟为代表的西周中、晚期编钟的"羽"变成了"徵"，而黄先生选择的代表战国初期的编钟，其最低音——曾侯乙中层三组的出土编号为10的编钟之正鼓音——也是"徵"，因此在黄先生看来，以"䣄篙"钟为代表的春秋、战国间的编钟，只有首钟低音是"徵"而不应该是"羽曾"，才符合音阶规律承先启后的发展过程。而要达到上述要求，只要去掉"纹饰与音准情况与全套不合"的首钟而将2号钟变成首钟即可。也正因为如此，这一套编钟的原有件数应该是12件而不是13件。

至此，信阳编钟的件数为12件似乎已没有什么问题。但黄先生在确立代表战国初期之编钟的音阶结构时，采用了将曾侯乙钟中层二组与三组混合排列的办法。而将此不同组甚或不同套[⑫]的乐钟拆开重新排列的方法，数年来学术界一直是颇有微词的。有学者认为这样做"有许多问题解释不清。因为钟本身及钟架子上都有乐律铭文。另外，从汉直到清，都没有钟摘下重新排列，像钢琴十二个半音随便搭配的，都是在架上死死的。中国钟并没有在架上随便排列的，否则就不会雅乐用几十套钟了。"[⑬]果真如此，由曾侯乙钟二、三组构成的音阶结构的标准器地位便会动摇。随之，"䣄篙"钟也就无所谓担当不担当承先启后的

“历史重任”。继而因首钟是“羽曾”而不是“徵”便将首钟从此套编钟中“清除”出去，也就不免令人疑惑了！

三、信阳编钟年代的疑惑

关于此套编钟的年代迄今笔者所见有三种说法。

(一)春秋说。中央音乐学院民族音乐研究所调查组的同志认为最大一件钟上的铭文“很像春秋时的字体。根据形制和铭文，我们似乎可以肯定这套编钟是春秋时物而埋葬在战国的楚墓中。”[14]杨荫浏先生取此说时认为：“郭沫若先生以为其中最大一枚上的钟铭所述，为春秋鲁昭公17年(公元前525)晋灭陆浑戎时事，因断定这套编钟是春秋末期的制品。作者认为这一论断，证据相当确凿，所以，称这套编钟为春秋编钟。”[15]

(二)春秋、战国间说。这一说法来自黄翔鹏先生。黄先生依据测音与排比音阶的结果推导出此套编钟的音响设计年代当在“倗”钟之后，“曾侯乙”钟之前，并由此将此套编钟定为春秋、战国间青铜编钟的标准器。这一研究成果意义非同小可，用黄先生的话说那就是“考古学哺育了古乐器的研究，而近年来在先秦编钟的研究上稍稍出现了一些新的进展，音乐文物的研究开始能回过头来对青铜器的考古起了一点点略有小补的作用”[16]。

(三)战国中期前段说。有学者认为，“钟的时代以前分歧较大，最近渐趋一致，即战国中期前段”[17]。

上述前二种学说来自音乐史学界，它们分别归属于信阳编钟研究成果前后不同的两阶段。第三种学说来自文博部门。由此可见，就信阳编钟年代的界定而言，文博部门与音乐史学界并未达成共识。是文博部门没有见到音乐史学界的成果呢?还是见到了并不予以认同?这也不免令人疑惑！

四、信阳编钟律制的疑惑

关于此套编钟的律制迄今笔者所见有三种说法。

(一)平均律说。杨荫浏先生在《音律》中认为，用第4号钟作首音时，尤其在音域的中下段，能得到一个准确性已达相当高度的平均律

五声音阶;与三分损益五声音阶相较,倒有更大的差误。《疑问》发表后,杨先生在《问题》中对其原有认识作了如下的修改补充:“梁易同志断然地把这套编钟的音高联系到三分损益弦律。这一点也很好。这是我所忽略的。将这套编钟的音分别与平均律与三分损益弦律相比,不错,是与平均律更接近一些。但若将其分别与三分损益弦律与三分损益管律相比,则接近前者而远于后者,可以说已达到了非常显著的程度;它使我们可以明确地说,它是对于前者的肯定,对于后者的断然的否定。”[18]无论是《音律》还是《问题》,杨先生虽然没有点明此套编钟归属何种律制,但杨先生字里行间的均律倾向还是较清楚的。

(二)三分损益弦律说。梁易同志“是根据中国古代三分损益律”来解释“五声音阶以外,尚有‘4’音和‘4’音偏高的问题”的。他认为:“现根据编钟律来判断春秋时应用的律是两种可能的律中的那(笔者注:此处“那”为“哪”之误。)一种,是三分损益的‘管律’还是‘弦律’?编钟律证实,当时应用的是弦律,编钟的音律接近这种律,决不接近管律。”[19]

(一)纯律说。缪天瑞先生认为“这套编钟可以演奏各种调式,如以$^{\#}f^2$音为主音的宫、商、角、徵、羽五种调式,或以b^2音为主音的宫、商、角、徵、羽五种调式等。不论以“$^{\#}f^2$音或以b^2音为主音所构成的调式,都接近纯律,而较远离三分损益律”[20]。

按常理,同一套编钟只会按一种律制调试,而此处竟出现了三种不同的律制,这不能不叫人疑惑!

五、信阳编钟黄钟律高的疑惑

关于此套编钟的黄钟律高迄今笔者所见有两种说法。

(一)4号钟说。杨荫浏先生《音律》认为:此套编钟第4号编钟上,频率为726.8(f^2+或$^{\#}f^2$-)的“1”音,可能就是本套编钟的“黄钟”“宫”音,因为它与频率为693.4(f^2-)的晚周黄钟律极为相近。缪天瑞先生认为:“晚周时黄钟的频率相当于693.5,低于第四口编钟($^{\#}f^2$)88.5音分,不足一个十二平均律半音。很可能这口编钟就是当时黄钟的高度”[21]。显然,杨、缪两位先生的意见是一致的,都以4号钟的律高作为此套编钟的黄钟律高。

(二)5号钟说。郑荣达先生则认为“一般分析认为第四号钟是黄

钟宫，也即此编钟为 #f 黄钟均。经笔者分析结果认为此编钟比较接近 #f 无射均(三分损益十二律)，因钟律对"{无射均的误差小于对 #f 黄钟均的误差。分析无误的话(有关此编钟的律学分析将另文再述)，黄钟律将是 5 号钟。"[22]

此套编钟的黄钟律高当只有一个，而现在却有了两个，这怎么不令人疑惑!

结 语

已过去的 20 世纪后半叶，我们的先辈在信阳编钟的研究上付出了大量心血，在取得了丰硕的研究成果的同时，也给我们留下了许多亟待解决的问题。须知这只是一套编钟，据笔者统计，仅 1949 年—1995 年《考古学报》、《老古》、《文物》、《文物报》等杂志报刊公开发表的、有明确时空关系的、件数齐全的东周中原体系青铜编钟至少有 38 套[23]，可以想象，现在已步入的 21 世纪，如果我们找不到上述疑惑的症结所在，我们便无法完成历史赋予我们的光荣使命，甚或给后人留下更多本可避免的棘手问题。

疑惑不是目的，但却是最终解决问题的前奏曲，写作本文意义当主要在此!



①中央音乐学院民族音乐研究所调查组:《信阳战国楚墓出土乐器初步调查记》，载《文物参考资料》1958 年第 1 期，第 15—23 页。

②杨荫浏:《信阳出土春秋编钟的音律》，载《音乐研究》1959 年第 1 期，第 77—80 页。

③杨荫浏:《关于春秋编钟音律问题》，载《音乐研究》1960 年第 1

期,第104页。

④梁易:《对(信阳出土春秋编钟的音律)的领会和疑问》,载《音乐研究》1959年第6期,第96—97页。

⑤郑荣达:《关于出土古乐器实测音响的记谱问题》,载《音乐艺术》1984年第1期,第52—55页。

⑥黄翔鹏:《溯流探源——中国传统音乐研究》,人民音乐出版社,1993,第1—58页。

⑦同⑥,第92—97页。

⑧同⑥,第98—108页。

⑨缪天瑞:《律学》,人民音乐出版社1996年北京第三版,第107—108页。

⑩见杨荫浏先生的《音律》、缪天瑞先生的《律学》。

⑪同①,第16页。

⑫李淑芬:《从乐律铭文看曾侯乙编钟的构成》,载《音乐艺术》1999年第3期,第1—9页。

⑬李纯一:《唯乐不可以为伪》,载《音乐大观》1996年第4期,第28页。

⑭同⑪,第77页。

⑮同②,第77页。

⑯同⑥,第98页。

⑰河南省文物研究所编:《河南考古四十年》(1952—1992),河南人民出版社,1994,第499页。

⑱同③。

⑲同④,第97页。

⑳同⑨,第108页。

㉑同⑳。

㉒同⑤,第53页。

㉓王洪军:《出土东周中原体系青铜编钟概况》,载《黄钟》1998年第2期,第83—90页。

——原载《音乐艺术》,2002年第1期

绍兴琴派的历史寻踪①

戴 微

一、绍兴·张岱·琴派

绍兴，位于浙江东北部、浙东运河沿岸，南屏会稽山，北濒钱塘江，西连杭州，东接宁波，以盛产绫罗绸缎、美酒佳酿闻名。作为一个历史悠久、文化根基源远流长的江南古城，早在5000多年前的新石器时代，这里就已出现了人类狩猎耕作的活动。相传4000多年前，治水英雄夏禹曾在此大会诸侯，于是便有了"会稽"之称。春秋时期，此地成为越国的都城。公元前494年，越王勾践为吴王夫差所败。在"卧薪尝胆"20年后，他终于打败了夫差，洗雪了国耻，会稽由此改称吴州。至唐代，又称越州。绍兴一名则始现于南宋初年，当年，高宗赵构南逃，曾在此地暂驻，乃取"绍祚中兴"之义，定年号"绍兴"，并于绍兴元年(1131)升越州置府，此地遂定名为绍兴。明代中期以后，随着商品经济的发展，该地手工业得到了蓬勃的发展，经济的繁荣同时也促进了文化的兴旺，该地一跃而成为浙东地区的文化中心。

在这个素有"桥乡"美誉的水乡泽国，名人雅士的足迹随处可见：东晋的书圣王羲之、南宋的爱国诗人陆游、明代的才子徐渭[2]……可谓不胜枚举。万历年间，此间又出了一位颇得闲情雅趣的文人张岱[3]，他曾长期寓居杭州，清兵南下后，遂入剡溪山埋头著书，以文笔清新、语调诙谐见长。张岱出身豪门世家，高祖张内山作过太仆寺卿；曾祖张元忭，著名

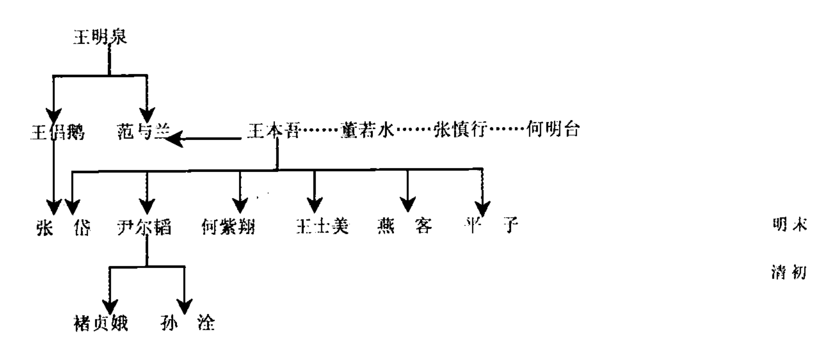
理学家，为王阳明再传弟子，得“文恭”特谥；祖父和父亲都是极风雅的人物，喜收集藏书古玩、布置园林；叔父张葆生曾任扬州郡司马，是与董其昌、李流芳齐名的著名画家。在文化生活如此丰富的家庭氛围之下，张岱从小就养成了浪漫的性情，藏书、饮茶、交友、游历等等都是他生活中不可或缺的部分。在文学方面，他 16 岁时就已显现出不群的天赋。在艺能方面，他又精研音乐，能弹古琴、制剧曲，还通骑术。这样一位曾经享尽人间荣华富贵的翩翩公子，在明末国破家亡之际，面对着“江浙一带，繁华已极；人民的醉生梦死，也到了极点”④，蓦然回首，一时顿悟：“繁华靡丽，过眼皆空，50 年来，总成一梦。”⑤于是将往事追忆成书，写下了堪称明清闲情美文典范的《陶庵梦忆》。他在书中回顾了往昔发生于周遭的逸闻趣事以及曾经游历的山山水水，其中值得注意的是，在《绍兴琴派》、《丝社》、《范与兰》三篇短文中，作者将自己所了解的家乡琴人、琴社、琴派及琴事活动的小情况，在闲谈嬉笑不经意间介绍给了世人。有关绍兴琴派的内容，还可以在张岱的另一篇短文《与何紫翔》中找到。

张岱曾于丙辰(1616)、戊午(1618)年，先后学琴于王侣鹅和王本吾两位琴师。当时一同向王本吾学习的琴生尚有“范与兰、尹尔韬、何紫翔、王士美、燕客、平子”⑥六人，一时间鼓琴操缦形成风气。为振兴越中琴坛，促进琴客的演奏水平，张岱“爰立琴盟”，集结“丝社”，“月必三会之”，偕知音同好“共志丝桐之雅”。⑦从当时的“丝社”每月必有三次集会看来，1618 年以后的万历末年该派活动进入了盛期，而此时也正是吴地新兴的虞山派逐渐将浙派取而代之的时期。因此，绍兴琴派的适时出现无疑是对越中地区没落琴艺的一次振兴。

二、绍兴琴派的师承梳理

如果没有张岱的《陶庵梦忆》，随着岁月的流逝，也许很少会有人知道，在明末的越中地区，绍兴琴派曾经有过如此绚丽的昙花一现。这可能是因为该派确实没有形成如浙派、虞山派那样深厚的琴学传统，因而对后世的影响甚微。然而从“绍兴琴派琴人师承系表”(详见下表)来看，这个只在一定时间、地域范围内活动过的琴派，其琴人队伍居然也颇具规模。

绍兴琴派琴人师承系表[8]



该派的师承系统最早可以追溯到张岱的师祖王明泉，他的琴艺经由绍兴琴师王倡鹅得以传绍，张岱在一年之内便向其师学习并掌握了《渔樵问答》、《列子御风》、《水龙吟》、《捣衣》、《碧玉调》、《環珮声》等数曲。[9]琴友之中，有一位爱兰成癖的范与兰，少年时亦曾学琴于王明泉，能弹《汉宫秋》、《山居吟》、《水龙吟》三曲。[10]张、范两人所学的曲目加起来也没超过十首，想来王明泉师徒二人也还算不上是真正的古琴大家。

张岱的第二位琴师王本吾，来自琴学传统深厚的吴地松江[11]。虽其"指法圆静，微带油腔"，但从他仅在半年时间里，便传授了张岱《雁落平沙》、《山居吟》、《静观吟》、《清夜闻钟》[12]、《乌夜啼》、《汉宫秋》、《高山》、《流水》[13]、《梅花岸》、《淳化引》、《沧江夜雨》、《庄周梦蝶》[14]等二十余曲，以及《胡笳十八拍》、《普庵咒》等小曲十余种[15]的情形看来，显然他在曲目积累方面，要远胜于王明泉师徒。

而在演奏上，王本吾不仅较本地琴师技高一筹，而且也是其后来越者，如张慎行、何明台等所无法超越的。这些外乡琴师均"结实有余，而萧散不足，无出本吾上者"[16]。为此，于少学琴于王明泉的范与兰对他大加赞赏，遂"尽弃所学而学焉"，半年才学会了一曲《石上流泉》，且"生涩犹棘手"。[17]看来，尽管对于琴乐的兴致极高，范与兰却远不及张岱的天资聪颖。张岱甚至在《与何紫翔》篇中一针见血地指出其师在演奏上存在的弊病，"王本吾不能练熟为生，其蔽也油"，并且由此悟出了须以"练熟还生"来克服油滑的习琴方法。[18]

除了有所心得的张岱之外，同学之中，虽王士美、燕客、平子诸生与范与兰俱半途而废，但也出了能"得本吾之八九而微嫩"的何紫翔，以及"得本吾之八九而微迂"的尹尔韬。张岱、何紫翔、尹尔韬在王本吾的带

领下，师生四人还曾携手合奏古琴，其声"如出一手，听者骇服"。[19]只可惜王本吾这位曾经带动起绍兴琴乐振兴的外乡琴师，由于没有辑曲成谱，在他离开绍兴后，其所授数十曲因"究竟终无一字"[20]，遂渐被该地琴生们遗忘。

多年以后，王本吾曾经的遗憾终于被他的一位琴徒所弥补，此人便是辑有《徽言秘旨》的尹尔韬[21]。其学琴起因与虞山派领军人物严澂的颇为相似，尹尔韬也是因为年幼时体弱多病，父亲看到郁郁寡欢的他，怜爱之心由生，便使其学琴以自娱。谁想他竟"专勤一月，尽得师旨"[22]自觉其艺未精尹尔韬。一日，他在范与兰家偶遇华亭[23]董若水与琴师王本吾，二人的演奏令其耳目一新。尹尔韬遂倾心求教，在王本吾的点拨之下，豁然开悟，琴艺大有长进。成年之后，颇有侠气豪情的尹尔韬也和张岱一样，开始了他不羁的游历生活。他曾遍访三吴、八闽、淮海、湖湘等地的能琴之士，与之切磋交流，探讨琴艺，这段游历生活对这位年轻的琴人可谓意义重大。他以当时"海内咸推"的严澂作为楷模，花了 20 年时间精研指法，"初善新声，渐合古调，继而旁通曲畅，无所不究"，始有大家风范。[24]

崇祯年间(1628—1643)，尹尔韬游京师时，适逢帝榜谕国门，招募能谙音协律、依咏作谱者，于是由内监琴张公引见，将崇祯帝新近创作、由中书舍人文震亨撰辞的宫调《五建皇极》、商调《百僚师师》、角调《於变时雍》、徵调《万邦咸宁》、羽调《四译来王》五曲制成琴谱。由于他能根据歌词的意味配上适当的指法，故而妙解音律的崇祯帝在按谱寻声后，不禁哑然失笑，连曰："仙乎，仙乎，此人果有仙气。"一时间"芝仙"的名号盛传开去。这位来自绍兴的民间琴师很快就被招为武英殿中书舍人，专事历代宫廷藏谱的校正工作，并由此得见珍贵的蔡中郎《箫韶九成》古本，从中受益匪浅，撰写了《五音取法》80 篇、《五音确论》五十篇及《原琴正议》、《审音奏议》诸篇。明亡前夕，尹尔韬还曾为崇祯帝新制的《崆峒引》、《敲爻歌》、《据梧吟》、《烂柯行》、《参同契》五曲作谱，直到后来客居苏门期间，才写下了《鲁风》、《安乐窝歌》、《苏门长啸》、《夏峰歌》、《归来曲》、《归去来辞》等琴乐新作，他的创作才能终于得到了真正的展现。明亡以后，尹尔韬开始了他又一次的游历生活，从淮上，到淄青，再到苏门，辗转外乡 30 余载，直到晚年才得归越中，卒年七十有八。

纵观其一生，多年的游历生活不仅带给了他丰富的人生历炼，更使其能够广结琴缘，清康熙十六年(1677)他与众琴友共同参订程雄所辑

的《松风阁琴谱》即为明证。而早年的家乡"丝社"对他而言,只不过是成长的摇篮。因此可以这么说,尹尔韬是一位从"小琴派"中走出来的"大琴家"。

三、绍兴琴派的琴谱介绍

绍兴琴派之所以没有能够发展壮大,究其原因,很重要的一点是在其活动盛期,并无一部可以代表该派水平、并让该派琴人可以参考备忘的谱集问世。因此,离乡远行的尹尔韬积数十年心血所辑成的琴谱,可谓是迟来的花开。

从署名"尹晔[25]"的编者自序撰写时间来看,《徽言秘旨》的集谱工作早在清初顺治丁亥(1647)年间就已完成。编者自称"素心不耐传授"[26],故直至离开宫廷之后的闲暇之余,才开始"校正旧谱百余曲,复加澄汰"[27],乃"出谱若干首以公同好"[28]。直至壬辰(1652)之秋,编者邂逅孙宗元于三洲之滨,共同的爱好,使他们结为知音好友,该谱才终于由孙宗元助以付梓于上党。

《徽言秘旨》不分卷,文论部分仅录有《审音确议》、《五音辨》、《原琴正议》、《字母论》等篇,据《尹芝仙先生传略》所述"皇极等五谱暨《五音取法》诸书俱散于兵燹,以文多不复记忆,竟失其传"[29]来看,该谱所收的短文很可能是编者凭着残存的记忆录出的。谱中尚列多类指法及注释,尽管较之虞山派大家徐青山所辑琴谱[30]中的指法秘籍这些指法注释不够详尽,但该谱编者针对减字谱谱式规范所提出的 8 个《右手拟删指法》与 19 个《左手拟删指法》,倒在客观上保存了一些之后明清琴谱中很难得见的较为原始的减字谱谱字。另一方面,从该谱中收有 44 个谱字的《右手指法详著》与收有 112 个谱字的《左手指法详述》可以看出,编者明显更多地注重左手指法,尤其是对吟、猱、撞、分开、进复等颤音及按滑音的指法进行了细化。而在《两手合用指法》中所列出的一些诸如轻、重、缓、急等演奏提示的谱字,则体现出编者对古琴演奏中速度、力度变化的讲究。

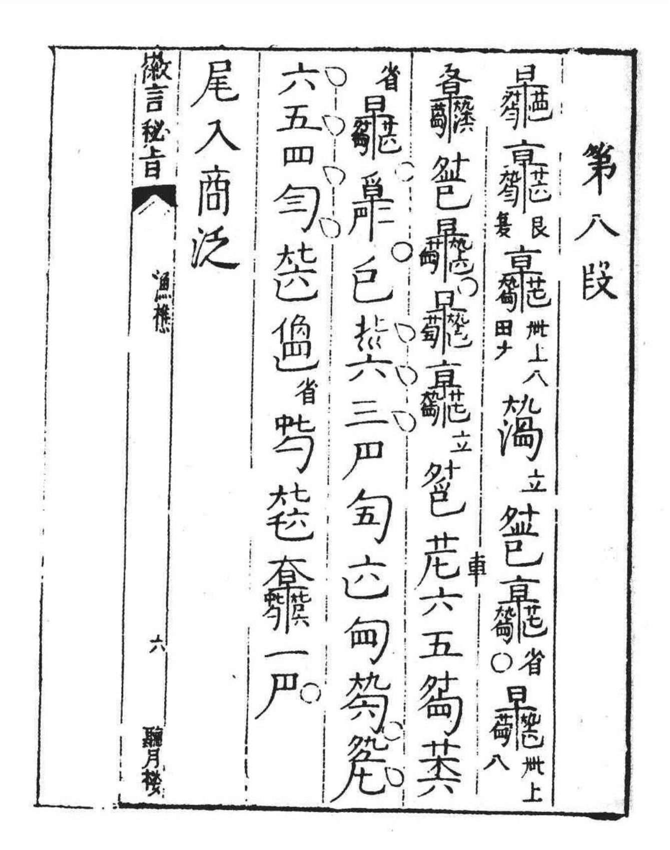
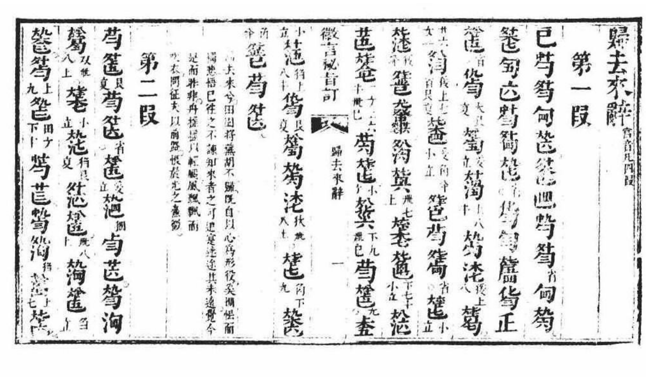


图 1《徽言秘旨》

该谱共收 60 曲，包括 54 首五音正调琴曲和 6 首外调琴曲，均为无辞之曲，充分体现了编者“归雅于琴川[31]”[32]之意。经初步比对，其曲目共有《阳春》、《洞庭春晓》、《修禊吟》、《清夜吟》、《古交行》、《胶漆吟》、《静观吟》、《秋江晚钓》[33]、《中秋月》、《风雷引》、《桃源吟》、《溪山秋月》、《良宵吟》[34]、《苍梧引》[35]、《列子御风》、《庄周梦蝶》、《神化引》、《禹会涂山》、《会同引》、《关雎》、《洞庭秋思》、《渔歌》、《渭滨吟》、《樵歌》、《山居吟》、《汉宫秋》、《春晓吟》、《佩兰》等 28 曲与虞山派《松弦馆琴谱》同。再就其谱作进一步校勘，笔者发现其中除《静观吟》的分段同《五音琴谱》，《桃源吟》的分段同《文会堂琴谱》，《溪山秋月》的分段更接近《藏春坞琴谱》，《神化引》第三段首尾与《松弦馆琴谱》略有差异，《樵歌》第七至九段的段首起始均比《松弦馆琴谱》提前一句以外，各曲的指法谱字均与《松弦馆琴谱》大致无二，但音位、指法以外的演奏提示却显然比原谱丰

富了许多。而另有《高山》、《流水》、《清夜闻钟》、《石上流泉》、《雁落平沙》、《乌夜啼》、《沧江夜雨》诸曲，就曲目而言，则有传自王本吾的可能。从记谱来看，《徽言秘旨》有一个非常显著的特点，就是在谱上大多旁注“瓜子圈”(详见图1)，以示“句之急也”[36]。全谱除《清虚吟》、《列子御风》二曲之外，其余诸曲谱中均或多或少地运用了“瓜子圆”的标示。不独如此，该谱编者还通过“少息”、“缓”、“就”、“连”、“紧”、“急”、“缓作”、“急作”、“轻”、“重”的大量记写，在速度、力度等方面对传统曲目作了重新的诠释，从而使原来近乎“裸谱”的音位指法谱，演变成为可以让学习演奏者大致参照的依据。看来，在明末清初之际，琴人们已然从实际演奏出发，对古琴传统的减字谱谱式提出了更高的要求。



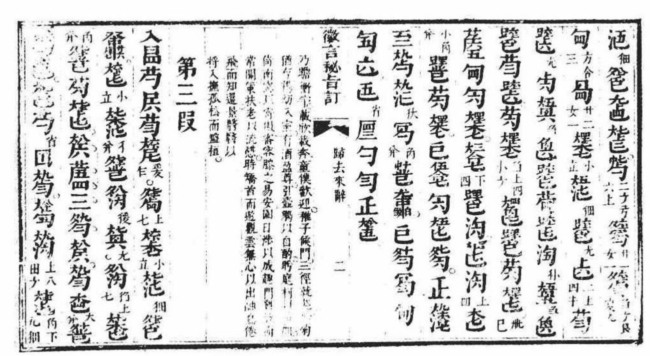


图2《徽言秘旨订》

《徽言秘旨》问世十多年以后的甲辰(1664)年间，一个从小就嗜琴如命的年轻人——孙淦，偶然在友人案头得见该谱，翻阅之下，简直爱不释手，对编者的仰慕之心油然而生。4年以后的戊申(1668)年间，孙

泾终于如愿以偿地拜得尹晔为师。此后二人朝夕相处十余载，孙泾尽得其师指授。其师去后，“因不忍先生一生精力云散烟消，一旦成《广陵散》耳”[37]，孙泾遂将孙宗元所刻之《徽言秘旨》与杨绳武梓于衡源的《崆峒引》等五曲及《夏峰歌》诸曲，细加校订而成《徽言秘旨订》。据谱中所录《代徽言》一文以及谱前、谱后序、跋的撰写时间，可知该谱至迟于辛未(1691)年辑成，而刻成于康熙壬申年(1692)或稍后。

该谱的文字部分内容不多，仅包括录有67位捐梓校阅人名讳的《同志姓氏》、介绍尹尔韬艺术生涯的《尹芝仙先生传略》，以及孙泾对指法与定音调弦进行详解的《代徽言》。其中编者在《代徽言》中，对师传指法中存在的若干问题提出了有益的建议。

该谱共收73曲，经初步比对，可知其，出自《徽言秘旨》的有60曲，再就其谱作进一步校勘，不难看出其中惟有《高山》、《庄周梦蝶》、《汉宫秋》三曲有较大改动。《高山》在原来八段的基础上，新增了一个泛音段作为第五段，从而扩充为九段；《庄周梦蝶》前七段还依稀可见原曲的踪影，之后各段则与原曲大相径庭；《汉宫秋》第三段后半部为新增。其余的13曲即是尹尔韬作谱于明末的《崆峒引》、《敲爻歌》、《据梧吟》、《烂柯行》、《参同契》(初授原本)，以及创作于苏门的《归去来辞》、《归来曲》、《鲁风》、《夏峰歌》、《苏门长啸》、(徵调)《安乐窝歌》、(黄钟调)《安乐窝歌》，外加《参同契》(晚年定本)。其中《归去来辞》、《归来曲》、《夏峰歌》与两个版本的《安乐窝歌》，虽均为有辞之曲，但编者却秉承其师尹尔韬对于器乐演奏的崇尚，将这几首琴歌的各段歌辞，分别列于各段曲谱之后(详见图2)，这倒是与明代浙派《琴谱正传》将歌辞分列于各卷卷首的做法不谋而合。从曲谱的记写来看，《徽言秘旨订》在保留“瓜子圈”这个独特标示的同时，对原有某些重复、雷同的谱字作了删繁就简的规范，如：去“渡”存“滚”、去“捐”存“蠲”、去“带”存“上”、去“紧”存“急”、去“徐”存“缓”、去“少息”存“不动”等等。看来在谱式的规范方面，编者孙泾实有青出于蓝而胜于蓝之势。

四、绍兴琴派的谱本研究

通过对《徽言秘旨》、《徽言秘旨订》二谱中所收诸曲的比较和分析，我们不难看出二者之间确实存在着某些共性特点。

在曲体结构上，除了《嘉遁吟》、《清虚吟》、《修褉吟》、《将归操》、《清夜吟》、《胶漆吟》、《静观吟》、《秋江晚钓》、《中秋月》、《桃园吟》、《良宵吟》、《凌虚引》、《神化引》、《会同引》、《洞庭秋思》、《渭滨吟》、《山居吟》、《春晓吟》这18首二至五段的小曲外，其余诸曲均有曲终放慢的特点，这一点与浙派的琴曲极为相似。联系明代浙派的徐门高足张助曾经入宫授琴，以及其徒孙太监黄献编有《梧冈琴谱》传世等情况，很可能是尹尔韬在校正历代宫廷藏谱时对浙派的曲谱有所接触，并受到了潜移默化的影响。

而谱中出现的“慢”，归纳起来则有种种不同，如“慢”、“入慢”、“渐慢”、“正慢”、“大慢”，经过组合，又有了“渐慢—大慢”、“入慢—大慢”、“入慢—渐慢”、“入慢—渐慢—大慢”、“入慢—正慢—大慢”等更多的形式。笔者发现，二谱中仅作一次放慢的琴曲，大多为十段以下的中小型作品，如六段的《冲和吟》，当然也有个别例外，如十五段的《阳春》、十二段的《古交行》，其所用谱字以“入慢”的使用频率最高；作两次放慢的琴曲，大多为十段上下的中型作品，如十段的《白雪》，例外则如小至五段的《雁落平沙》、四段的《归去来辞》与《安乐窝歌》，大至十八段的《欸乃歌》，其所用谱字以“入慢——大慢”的使用频率最高；作三次放慢的琴曲，大多为十段以上的大中型作品，如十八段的《稚朝飞》，例外也有如七段的《夏峰歌》，其所用谱字则以“入慢—正慢—大慢”的使用频率最高。试以典型的疾曲《乌夜啼》为例，在虞山派《大还阁琴谱》中，从第六段起至末段第十段，徐青山将各段速度依次安排为“渐疾音”、“疾音”、“疾音”、“此段跌宕音”，而《徽言秘旨》的编者则将相对“渐疾音”、“此段跌宕音”的两段处理成了“入慢”、“渐慢”，而中间两段“疾音”尽去。尹尔韬在曲终前所作的渐趋平缓的处理，显然迥异于浙派琴家的豪情激荡。

而孙淦对琴曲整体的构架则有着更全面且辩证的认识：“每曲首尾用缓，中间用急，大略如此。然首之缓，须字字有生发意，尾之缓，须字字有结束意，深于此道者自知之。”[38]我们已知曲尾的放缓可以根据种种“慢”的提示，那么曲首之缓在曲谱中又有何依据呢？在仔细研究了大量曲谱之后，笔者发现“少息”[39]的频繁运用是关键所在。试以《阳春》为例，第一段的八行谱字中就出现了十三个“少息”（还不包括反复的），差不多句句末尾都有因运用“少息”而形成的延长音，音一延长则

有顿意，好比大地初醒，万物初萌，倦懒之意尤在，一切都在舒缓中悄然开始；而曲中的第七段，七行谱字中连“少息”的影子也找不到，乐句连贯而紧凑，渐入佳境，顿意尽消；十一段即开始“入慢”；到了末段第十五段，通过“少息”的再次频繁运用，在一句一顿之中达成了首尾呼应的效果。“顿挫之妙，全在善用少息”[40]看来孙淦之语果然不虚便可以理解了。

此外，无声的曲谱不传达出不以古演奏实践相关的重要迅息。

若与擅用“跌宕”处理琴曲的虞山派徐青山相比，尹尔韬的演奏显然不如他来得大气，但他在细微之处却也相当注重轻、重、缓、疾的变化。仍以《阳春》为例，第三段泛音段的首句末音以通过“少息”而成的长音稍作停顿，紧接着的第二句就以一连串旁注“瓜子圈”的“急历”[41]开始，之后的落音又待“少息”片刻，才与同音音和。虽然前后只有短短的两句，但通过“少息”、“急”、“瓜子圈”等演奏速度的提示，却使其曲安排疏密相间，错落有致。

尹尔韬的细腻还体现在对指法的处理上，如右手指法中“劈”之“不得过重”，“托”之“惧勿过猛”，“拂”之“宜轻”、“宜急”，“大撮”之“实音用重”、“泛音宜轻”、“宜近岳山”，“挑”、“踢”之“不可将指斜勒”而“平平推去”等，[42]左手指法中“细吟”之“宜轻”，“长猱”之“清而悠远”等[43]。而其中最微妙之处就在于对“吟”、“猱”的区分，所谓猱从“注”，故有“注猱”，换句话说，猱是随着下滑音顺势带出的大幅度摇指；而吟从“绰”，故有“绰吟”，即吟是随着上滑音顺势带出的轻微摇指。依曲谱观之，尹尔韬尤喜用“注猱”，间或“绰吟”之。他认为“每一段中，或数句之内，须尽其撞猱余音”，若想“不使下句赶促，宜少息之”。[44]吟、猱、绰、注等左手指法在演奏中的使用，固然可使按音之余韵圆活自然，但若过于频繁，就难免会流于油滑。看来，尹尔韬虽然多年来广泛吸收了诸家之长，然其早年琴师王本吾“指法圆静，微带油腔”的演奏特点，还是对他产生了根深蒂固的影响。

小　结

明万历前后，几乎与常熟虞山派同时兴起的绍兴琴派，虽然在琴人规模、演奏水平、社会影响等诸多方面都不能与前者同日而语，但难能

可贵的是,在松江琴师王本吾的带动下,在琴派发展逐渐萎缩的越中地区曾经一度出现了琴乐的振兴。而在为数不多的年轻后学中,竟出了一位能让崇祯帝叹服的古琴大家尹尔韬,实为该地琴坛之幸。尹尔韬在古琴演奏、理论、创作等多方面都取得了很大的成就,故继《徽言秘旨》、《徽言秘旨订》这两部本门琴谱之后,就连清初康熙年间号称"汇集名家琴谱"的《德音堂琴谱》也收录了其大量传曲,可见他在当时确已成为一个具有全国性影响的知名琴家了。

从尹尔韬《徽言秘旨》中所收的琴曲中,我们业已看到了当时重要的吴地琴派——虞山派以及吴地琴师——王本吾对该派的影响;同时从该派琴曲曲终有慢的特点上,又依稀可见该地传统琴派——浙派的影子;而这一特点后来进一步演变成清代重要的吴地琴派——广陵派琴曲的"入慢实宕";广陵派早期的《响山堂琴谱》更在记谱上借鉴了《徽言秘旨》的"瓜子圈"符号,说明两派之间在演奏习惯上有着某些内在联系。上述的这些方方面面,无疑都体现出绍兴琴派这个在当今学界被忽视的古琴流派,在明清吴越系琴派发展的历史进程中,确实发挥了其不可替代的作用。

注释

①本文为作者的博士论文的一部分。

②(1521-1593),字文清,改字文长,号天池,晚号青藤。天才超逸,负有盛名,诗文书画皆工。

③(1597-1679),C《美化文学名著丛刊》中其卒年记作(1689),字宗子、石公,号陶庵。

④朱剑芒:"《陶庵梦忆》考",朱剑芒编《美化文学名著丛刊第二种·陶庵梦忆》[M],上海书店,1982,"《陶庵梦忆》考"第1页。

⑤张岱:"《陶庵梦忆》自序",朱剑芒编《美化文学名著丛刊第二种·陶庵梦忆》[M],上海书店,1982,"《陶庵梦忆》序"第3页。

⑥张岱:“绍兴琴派”,朱剑芒编《美化文学名著丛刊第二种·陶庵梦忆》[M],上海书店,1982,《陶庵梦忆》第13页。

⑦张岱:“丝社”,朱剑芒编《美化文学名著丛刊第二种·陶庵梦忆》[M],上海书店,1982,《陶庵梦忆》第18页。

⑧此表系由作者综合了《历代琴人传》(四)相关条目、《琴曲集成》(十)相关序跋、《陶庵梦忆》之《绍兴琴派》、《丝社》、《范与兰》三篇及张岱《与何紫翔》篇的内容制作而成。

⑨同⑥。

⑩张岱:“范与兰”,朱剑芒编《美化文学名著丛刊第二种·陶庵梦忆》[M],上海书店,1982,《陶庵梦忆》,第69页。

⑪明初,在该地曾经出现了能与浙派争胜的琴派“江派”。

⑫在《美化文学名著丛刊》所收《陶庵梦忆》之《绍兴琴派》篇中,记作《清夜坐钟》。

⑬在《美化文学名著丛刊》所收《陶庵梦忆》之《绍兴琴派》篇中,记作《高山流水》。《高山流水》本为一曲,唐代以后始分。

⑭在《美化文学名著丛刊》所收《陶庵梦忆》之《绍兴琴派》篇中,记作《庄周梦》。

⑮同③。

⑯同③。

⑰同⑥。

⑱张岱:“与何紫翔”,萧元编《明清闲情美文》[M],长沙:湖南文艺出版社,1993,第306页。

⑲同③。

⑳同⑥。

㉑(约1600—约1678),后改名晔,字紫芝,晚年号芝仙,别号袖花老人。

㉒孙淦:《徽言秘旨订·尹芝仙先生传略》,文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》(第十册)[M],北京:中华书局,1982,第245页。

㉓即今松江。

㉔同㉒。

㉕即尹尔韬。

㉖尹晔:《徽言秘旨·琴川指授合古琴谱自序》,文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》(第十册)[M],北京:中华书局,1982,第7页。

㉗同㉒。

㉘同㉖。

㉙同㉒。

㉚指《大还阁琴谱》。

㉛琴川即指虞山派,该派崇尚器乐演奏,视琴歌为俗流。

㉜尹晔:《徽言秘旨·琴川指授合古琴谱自序》,文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》(第十册)[M],北京:中华书局,1982,第6页。

㉝《松弦馆琴谱》中题作《秋江夜泊》。

㉞《松弦馆琴谱》中题作《良宵引》。

㉟《松弦馆琴谱》中题作《苍梧怨》。

㊱尹晔:《徽言秘旨·两手合用指法》,文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》(第十册)[M],北京:中华书局,1982,第26页。

㊲孙淦:《徽言秘旨订·跋》,文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》(第十册)[M],北京:中华书局,1982,第289页。

㊳孙淦:《徽言秘旨订·代徽言》,文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》(第十册)[M],北京:中华书局,1982,第247页。

㊴稍微停留片刻。

㊵同㉒。

㊶历即食指连挑两弦以上,急历即快速连挑。

㊷尹晔:《徽言秘旨·右手指法详著》,文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》(第十册)[M],北京:中华书局,1982,第15—17页。

㊸尹晔:《徽言秘旨·左手指法详述》,文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》(第十册)[M],北京:中华书局,1982,第18—19页。

㊹尹晔:《徽言秘旨·两手合用指法》,文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《琴曲集成》(第十册)[M],北京:中华书局,1982,第25页。




近现代篇




在北京大学音乐研究会同乐会的演说词

(1919年11月11日)

蔡元培

今日为吾校音乐研究会开同乐会之日,溯自五月间,在青年会开会后,迄今已半载矣。中更停顿,无限感慨。

音乐为美术之一种,与文化演讲,有密切之关系。世界各国,为增进文化计,无不以科学与美术并重。吾国提倡科学,现已开始,美术则尚未也。欧洲各国,除有音乐专门学校以培养专门人才外,若音乐会,则时时有之。即小村落中,于星期日,亦在公园或咖啡馆内奏乐,若柏林、巴黎等大都会,更无论矣。吾国音乐,在秦以前颇为发达,此后反似退化。好音乐者,类皆个人为自娱起见,聊循旧谱,依式演奏而已。西洋音乐家,则往往有根据学理自制新谱者。盖创造之才,非独科学界所需要,美术界亦如是也。吾国今日尚无音乐学校,即吾校尚未能设正式之音乐科。然赖有学生之自动与导师之提倡,得以有此音乐研究会,未始非发展音乐之基础。所望在会诸君,知音乐为一种助进文化之利器,共同研究至高尚之乐理,而养成创造新谱之人材,采西乐之特长,以补中乐之缺点,而使之以时进步,庶不负建设此会之初意也。

杨传荃记

——原载《北京大学日刊》,1919年11月17日

复兴国乐之我见

萧友梅

一、对于"国乐"之认识

欲复兴国乐，须先彻底认识国乐之定义。普通人对于国乐之观念，以为凡是我国旧有之乐器及技术所表演之旧调，便是国乐，此种观念实属谬误，且足为复兴国乐之障碍。

音乐一经分析，便可看出三个因素：（一）音乐之内容，即思想、情绪与曲意等；（二）音乐之形式，即节奏、旋律、和声与曲体等；（三）音乐之演出，即乐器与演奏技术等。此三个因素之中，以第一个（音乐之内容）为最重要，盖须现有内容，然后始将其写成乐曲，此时第二个因素（音乐之形式）始有必要；乐曲既已写成，始能按谱表演，此时第三个因素（音乐之演出）始有必要。归根结蒂，音乐之生命乃寄托于其内容之上，形式为躯壳，演出则仅为所运用之工具而已。

凡物愈是在外，则愈易受外界之影响。音乐之三个因素之中，最易受外来之影响，且亦必须随时代潮流而改良者，为音乐之演出（乐器与演奏技术）。我国现存各乐器中，属于本国固有者寥寥可数，其他如二胡、洋琴、琵琶、笛、胡琴、喇叭、唢呐、三弦等，皆先后自外国流入。国人利用之为演奏之工具，国乐之形式上虽未免稍受影响，惟内容未曾因运用外来工具而蒙受损失，中国音乐用外国乐器演出，依然为中国音乐，且因此更为发达。而外来之工具因为中国人所运用，反而被视为中国乐

器焉。

由上述历史之辩证，既可知音乐之生命绝对不寄系于音乐之形式及演出，而仅寄系于其内容，则可知国乐与非国乐之分，应以内容为唯一之标准也。

然则，何为国乐？曰：能表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感者，便是中国国乐。国乐之要点在于此种精神、思想与情感。至于如何表现，应顺应时代与潮流，及音乐家个性之需要，不必限定用何种形式、何种乐器。音乐家应有使用工具之自由，或用固有乐器，如钟、磬、琴、瑟；或用前代由外国流入之笛、三弦、二胡、琵琶；或用现代由西洋输入之钢琴、提琴，皆无不可。在科学进步之今日，工具总多少带有国际性质，不必抱残守缺，固步自封。我有长处，固当保存之，发扬之；人有长处，亦当"迎头赶上"，工具只求其利，盖愈利则愈易于表现音乐之内容也。

国乐之定义已如上述。但现代中国人应有之精神、思想与情绪，究何如耶？曰：忠、孝、仁、爱、信、义、和平为中国人固有之德性；现值抗战复兴时代，对于敌人如何敌忾同仇①，对于政府应如何拥护，对疆场战士应如何振奋崇敬，对于受难同胞应如何爱护怜恤，凡此种种亦皆现代中国人应有之精神、思想与情绪也。须能将此种精神、思想与情绪表现于作品之中，始能称为中国国乐。若仅抄袭昔人之残余之强调及乐器，与中国之国运毫无关涉，则仅可名之为"旧乐"，不配称为"国乐"也。

二、对于复兴国乐之计划与实施

对于国乐之认识既如上述，爰乃拟定复兴国乐之计划，分为七条，编入本院各种课程之中，付诸实践，其纲要如下：

1. 确定国乐之定义，并确定复兴之步骤。

2. 训练学生，使之切实人情国乐之三个因素，区别其轻重，并教以如何将第二及第三因素隶属于第一因素，作为其躯壳与工具。

3. 训练学生，使之深切了解我国固有之德性及目下国情，培养其作为中国现代音乐家必具之精神、思想与情绪。

4. 训练学生，使之明了现代音乐形式，并教以如何将其精神、思想与情绪发挥于相当形式之中。

5. 训练学生，使之获得演奏乐器或唱歌之技术，并教以如何应用技术以表现其精神、思想与情绪。

6. 训练学生，使之明了现代之中国国乐与旧乐之不同，并启发其创造新国乐。

7. 训练学生，使从旧乐及民乐中搜集材料，作为创造新国乐之基础。

此外，本院本部设有琵琶班，训练演奏琵琶专门人材，示范部及本部理论作曲组课程中亦有国乐一门功课。从本学期起并加设“旧乐沿革”讲座，及发动整理旧乐工作，务使学生能充分利用前人之文化遗产，以创造新中国国乐。

三、对于改良乐器及整理旧乐意见

甲，对于改良乐器意见

乐器为工具，只求其精良利便，不必严分国界。现行之欧洲乐器已称为世界化之工具，演奏中国音乐用欧洲乐器，非独可能，且更利便(现戏班中已有人采用 violin)，将来国乐改用欧洲工具为极合理之事。

我国现用之乐器之不及欧洲乐器，乃不容否认之事实。且举笛为例，我国之笛指洞有六，故仅有七音；且制造者不懂乐律与音响学原理，对于振动数、振动幅及泛音等一无所知，故六个指洞发音亦皆不准。试观欧洲近代之笛，指洞有二十余，能奏三均，各均皆有十二半音，且得数学之助，发音准确，非我国笛子所将能望其项背。欧洲之笛虽渐臻完备，唯考其以往，亦甚简陋，与我国笛同，惟因数百年来逐渐改进，故有今日耳。吾国乐器历史悠远不亚他国，惜唐代以后即无进步，今欲复兴非迎头赶上不可。

迎头赶上之法如何？可作譬喻以释之。有问于工程师者曰：吾国交通器具向只有帆船骡车，比西洋落后，今欲赶上，须逐渐改进，由帆船骡车而轮船火车，而汽船汽车，经若干年后始制造飞船飞机乎？聪明之工程师答曰：不必重演历史，只须迎头赶上，直接采用飞船飞机可矣。此聪明之办法亦适用于改良乐器。我国音乐现即可所直接采用二十一洞之 Boehm 式长笛，无须逐步演进，由六洞而八洞，由十洞而十二洞，经若干年代始达二十一洞也。其他各乐器亦然。

若有以我国乐器一经改用，即有丧失国粹为忧者，可以此譬喻释之：弓箭吾国固有之战器也，代表我国一部分文化，在战史上曾有重要之位置，当保存之固也；然能用以射敌人之飞机乎？即孺子亦皆知非采用高射炮以代替之不可也。

反对我国音乐采用世界化之西洋乐器者尚有一理由，即西洋乐器价值不赀，漏卮堪虞也。然吾人既不能削足就履，亦不应因噎废食。积极之法办法为自行仿制（上海广州等处已有国人自制钢琴，惜规模太小，一部分原料亦尚依靠外国），最好能由政府派遣留学生若干人，出洋专攻各种乐器制造术，归国后即可积极制造，漏卮自不成问题矣。

乙，对于整理旧乐意见

考我国旧乐之丰富出，不在于理论乐律，亦不在于乐器与演奏技术，而在于词章与曲谱。历代词曲之种类繁多，头绪纷纭，且有时代悠远，记载不全，日渐湮没者，至为可惜。政府现既有整理之计划，甚望能于饬令各艺术学校团体各行致力外，并在研究院中延聘专家数人，使之专心整理。旧乐之浩繁不亚于国故，欲整理之非一二人之力短时间内所能为功。各艺校学生程度尚浅，教职员则皆有教育上之任务，无暇埋头钻研，非另有人专司其事不可；故对于延聘专家整理之提议，甚望能为政府采纳，付诸实施，则吾国音乐幸甚。



①"对于敌人如何敌忾同仇"一句，在《林钟》末页所附"勘误表"中注明"删去"。但据《林钟》编者陈洪所撰"编后"，其中有"(本刊)因为在'孤岛'上出版，内容未尽善处必多，恳请读者特别体谅。洪28年6月12日"等语，可见但是由于上海四周已遭日本侵略军占领，在租界"孤岛"上亦不能畅所欲言，故而作者与编者不得不作这样违心的删除。现将此"删去"之句恢复刊出。

——本篇署名"思鹤"，原载1939年6月出版的《林钟》不定期刊。该刊由国立音乐专科学校编印，陈虹主编，仅出一期。

创制新体乐歌之途径

龙榆生

一、引　论

予前草《诗教复兴论》(《同声月刊》创刊号)，以为今后欲求诗乐合一，借收化民成俗之功，必须广延海内外精通音律之学者，与涵养有素之诗人，相与研求讨论，一方面依西洋作曲法多制富有我国固有情调之乐谱，由诗家撰为真挚热烈、足以振发人心之歌辞，一方面整理我国固有之音乐与诗歌，进求其声词配合，以及各种体制得失利病之所在，借定创作之方针，或因旧词以作新声，或倚新声以变旧体，融合古今中外之长，以为适于时代之乐歌，然后略依《诗经》之编制，颁行于各级学校，定为必修科，使学子童而习之，以迄成年，借以养成其吟咏性情，欣赏诗乐之能力，庶几人类咸能以声气相感，而复其真挚纯洁之善性，以进于仁寿和平之域。自予此论一出，各方学者，亦多寄以同情。然措手之方，正复不易，亦因亦创，经纬万端。其有待于政府之协助进展者，姑暂勿论，且以个人之经验，与历年师友之所商讨者，重加叙述，以供留心乐教者之参酌焉。

予于新旧音乐，都无所解。惟自弱冠后，稍习填词，餬口四方，亦未能专于所学。既任教于国立音乐院，十有余年，因得先后与萧友梅、黄今吾(自)、李惟宁诸音乐家相往还，时或商量合作，以期创造新体歌词，借应时代需要。转念我国古代诗歌，原以入乐为主，而填

词本号倚声之业，自旧谱散亡，不复可歌，辄引为大憾！长洲吴瞿安(梅)先生，专治南北曲，能依工尺字谱，自按新词，而于唐、宋人词之旧腔，终莫由追寻坠绪。今所传《白石道人歌曲》，虽缀旁谱，可转译为工尺字谱，或五线新谱，而板眼无存，亦莫由谙其节奏。以此欲图恢复唐、宋歌词之举，殆已绝不可能。然吾人研治词曲之结果，对于各词调与曲牌之声韵组织，即因文字以求之，犹觉于轻重缓急之间，可以想像当时制曲者之各种不同情调。因于教授前贤词曲之际，与诸生剖析言之，而专习理论作曲者，闻予说以为往往暗合西洋作曲原理。予于是益信词曲为最富音乐性之文字，虽因旧谱失传，而未能重被弦管，而取其声韵组织之法，斟酌损益之，以为创作新体乐歌之标准，其必利于喉吻，而能谐协动听，可无疑也。又偶于院内开演奏会时，予往倾听，散后，询诸生以何人所作歌词，为棘于喉，或利于吻?所答乃与予意想中所判断者相符合，予乃诘以何因棘于喉或利于吻之故，初皆瞠然莫知所对也。迨以词曲声韵组织之法，为详悉譬解之，乃恍然于其得失利病之所在。又闻今吾先生言："西洋各国及日本所唱歌词，听者莫不闻声解义，独我国文字所配之歌曲，往往使听者茫然，不知竟作何语，岂中国语不适于歌唱耶?"我国字属单音，语为孤立，而歌咏之际，不能不有抑扬抗坠之美，今所传昆山腔及皮黄戏，非深于此道者，骤聆之，亦不解其语为何，而细求其曲折转变之音，固丝毫不苟也。乐曲之有歌词，所以助人了解。使有歌词而听者仍莫解其竟作何语，则歌词直为疣赘，更何必多此一举耶?萧、黄诸氏，为此稍稍注意于歌词之声韵问题，亦曾引起院内同人之争论，廖青主氏与其德籍夫人华丽丝合谱李后主之《浪淘沙》词，即以"有声无词"见讥，则以我国语言所作之歌词，配合新兴西洋乐曲，有待于专家之商讨，乃能尽美尽善，可断言也。黄氏英年短折，不获穷究词曲之声律，以为创制新体歌词之标准，诚为乐坛及诗坛一大憾事！然就现存之黄氏遗作，其传播歌坛者，犹令唱者利于喉而听者顺于耳，则所谓中国语不适于歌唱之说，原为新起乐家解嘲之辞，非确论也。十年前予于演奏会内，偶感阶下玫瑰之被人攀折，就座间率意为长短句，题以《玫瑰三愿》，随付黄氏制谱，顷刻而成，其声甚美，至今犹不绝于歌者之口。比年在沪，复与李惟宁先生合作数曲，或先成词而后制谱，或先制谱而后填词，与我国固有入乐之歌诗，了无二致。犹忆李君一夕见过，云有新制一曲，描写朦胧假寐中所想像之情事，

强予为撰歌词。予因叩以句度长短，及各段境象，随写随唱，李君为按钢琴审音，其不合者随即改定，直至子夜始毕，诗成，予为定名《逍遥游》，略似唐、宋间人之大曲，以管弦乐队百余人合奏，成绩颇佳。惟配合声词，似仍有尚待商量之处。由此转悟唐、宋人词，同用一调，而字句间有长短，声韵略有出入，后来词谱因名之为“又一体”者，殆由某曲作成之后，倩文士为之填词，长短轻重之间，初未能一一吻合，必试之稍久，人习其声，乃得制为一定之方式，共相遵守。以形成所谓“倚声填词”之谱律，而一字不得改移。此在配合乐曲方面言之，当能吻合无间。然在文字上，各调既制为一成不变之方式，填词家习用稍久，遂视为一种长短不葺之新体律诗，但求于文字上之谱式无乖，不复按诸弦管，以蕲适合乐曲上之音律，由是词体遂趋于凝固，而渐与乐离，守律愈严，转以自缚其才思，无由播于朱唇皓齿间，而渐失其摇精荡魂、移风易俗之效。物穷则变，变则通，唐、宋词之音谱既亡，其势不能不变为金、元以来之南、北曲，北曲衬字多而南曲衬字少，虽由所用弦管不同，然于声调配合之间，南曲似较谨严，其咬字之清晰，意必与北曲之颇杂胡音者异趣。即就明人所为北曲观之，其衬字亦较元人为少，于此足见声词配合，后出转精，不能援金、元人多用俗语鄙言，以为可以随意配曲，亦能播诸歌者之口，而拨弃文字上之声律于不顾也。今之新乐家，有用西洋乐曲而强配以聱牙诘屈之歌词者，亦有取胡适诸人之白话诗而为创制新曲者，虽一例可歌，然使歌者戾于喉而字音悉变，听者逆于耳而声词莫别，终乃无以自解，而归罪于中国语之不适于歌，其然，岂其然乎？且音乐之起原，原以人声为主，咨嗟咏叹，以组织为诗歌，因而被诸管弦，岂有言不顺而声能入者？欲求言顺，则字音之轻重缓急，节奏之抗坠抑扬，在所讲求，不得随意凑合。往尝闻萧友梅先生为予言，西洋大诗家之作品，但用朗诵，即具感人之力，无待乐家为之制曲歌唱，盖由其本身之音节，已足表现其内蕴之情感也。又尝以有韵律之诗词，诵之有抑扬高下之节者，倩友人或学生之习理论作曲者为之制谱，咸觉清圆妥溜，曲调易成，流利轻松，谐于唇吻。因思应用词曲之声韵组织，加以融通变化，以创制富有新思想、新题材、而能表现我国国民性之歌词，借以促成新国乐之建树，而完成继往开来之大业。十年前曾与叶遐庵（恭绰）、萧友梅、易大厂（韦斋）诸先生倡议创立歌社，从事新疆域之开辟，人事牵率，未有所成，而怀抱此心，始终不懈。“来吾导夫

先路”，功成不必在我。辄就鄙见，草为此篇，期与海内声家，共起“尝试”。

二、周秦以来之乐歌形式

文学以感情为主，而内容与形式，必须相称，乃能使作者与读者、唱者与听者之间，借形式之媒介而情感交流，引起共鸣作用。人类感情之表现，为声音容态，为语言文字。文字又为语言之代表，其妙用在能运用每一字音之轻重抑扬，以表现各种不同之情感，而使作者之声音容态，一一活现于纸上，因声以求气，按字以寻声，由目视而口吟，入乎人耳而动乎人心，心物交感，乃得完成文学之任务。诗歌占文学中之主要地位，其感人为尤深切，形式之讲求，亦愈重要。今欲构成一种新乐歌形式，必须于篇章、句读、声韵、色泽四者，加以深切之探讨，借镜于前贤遗制，而参酌变化以出之，庶能切合时宜，而又不背于相沿之习惯。兹为分别论列之。

乐歌原以民谣为主，而民谣多反复咏叹之音！《诗经》中之十五国风，每篇咸有若干章，章各若干句，而各章字句，长短略同，一篇之中，恒多复语，最足为创制新体乐歌之准则。兹为略举数篇示例：

例一《邶风·北门》：

出自北门，忧心殷殷。终窭且贫，莫知我艰。已焉哉，天实为之，谓之何哉！

王事适我，政事一埤益我。我入自外，室人交遍谪我。已焉哉，天实为之，谓之何哉！

王事敦我，政事一埤遗我。我入自外，室人交遍摧我。已焉哉，天实为之，谓之何哉！

右诗三章，章七句，除第一章首四句语意特殊，二、三两章首四句乃用同一语调，仅易六字。至最末三句则三章全同，反复歌之，自见咨嗟咏叹，不能自已之情绪，又如《王风·黍离》：

彼黍离离，彼稷之苗。行迈靡靡，中心摇摇。知我者，谓我心忧；不知我者，谓我何求。悠悠苍天，此何人哉！

彼黍离离，彼稷之穗，行迈靡靡，中心如醉。知我者，谓我心忧；

不知我者，谓我何求。悠悠苍天，此何人哉！

彼黍离离，彼稷之实。行迈靡靡，中心如噎。知我者；谓我心忧；不知我者，谓我何求。悠悠苍天，此何人哉！

右诗三章，章十句，其中不同者仅七字，几全为复语。此描写无可奈何之心绪，视前篇哀怨尤深。所谓唱叹之音，不嫌重叠，以之配曲，三章当为同调者也。

例二《邶风·静女》：

静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。

静女其娈，贻我彤管。彤管有炜，说怿女美。

自牧归荑，洵美且异！匪女之为美，美人之贻。

右诗三章，章四句。各章句度略有参差，声律调韵，亦各随情感之缓急为变化，此三章各自配一曲调，不可从同者也。

例三《召南·行露》：

厌浥行露。岂不夙夜？谓行多露。

谁谓雀无角，何以穿我屋？谁谓女无家，何以速我狱？虽速我狱，室家不足。

谁谓鼠无牙，何以穿我墉？谁谓女无家，何以速我讼？虽速我讼，亦不汝从。

右诗三章，一章三句，二章六句。此首章独立，次、末两章同调者也。

例四《卫风·伯兮》：

伯兮朅兮！邦之桀兮！伯也执殳，为王前驱。自伯之东，首如飞蓬，岂无膏沐？谁适为容！其雨其雨，杲杲出日。愿言思伯，甘心首疾。

焉得谖草，言树之背。愿言思伯，使我心痗。

右诗四章，章四句。此四章虽句度全同，而首、次两章，情感自异，固应各自成调，三、四两章，则情感略同，不妨合配一曲者也。

例五《豳风·东山》：

我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。我东曰归，我心西悲。制彼裳衣，勿士行枚。蜎蜎者蠋，烝在桑野。敦彼独宿，亦在车下。

我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。果臝之实，亦施于宇。伊威在室，蠨蛸在户。町鹿场，熠耀宵行。不可畏也，伊可怀也。

我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。鹳鸣于垤，妇叹于室。洒扫穹窒，我征聿至。有敦瓜苦，烝在栗薪。自我不见，于今三年！

我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛。仓庚于飞，熠耀其羽。之子于归，皇驳其马。亲结其缡，九十其仪。其新孔嘉，其旧如之何！

右诗四章，章十二句。此四章所抒情事，各各不同，自必各配不同之曲调，而每章之前四句，则皆同调复唱者也。

上述五例，虽不足以赅十五国风篇章形式之全，而举一反三，大可为创制新体乐歌之借镜。大抵民歌体制，以易记易唱为主，又每多重叠咏叹之音，故篇幅不宜过长，生字不宜过多，而声韵之谐协，则在所必讲，声韵之变化，又必随情感为转移。此在《诗经》三百五篇中，依类寻究，最足供吾人之参考。至《雅》、《颂》形式，短篇略近于《风》，长篇各章情事变移，曲调自应各异，大抵彷彿唐、宋以来之大曲。特《诗经》恒以四言为句，在语气缓急、声调抑扬之间，似未能适合自然之喉吻，而与参差繁复之曲调相应。此吾所以主张新体乐歌形式，宜取法于《诗经》之章法，而句法之改进，则有待于广求词曲，始得渐近自然也。

自采诗之官废，瞽师失职，《乐经》亦日就消亡，诗与乐离，而形式之变化，遂现停滞之象。《楚辞·九歌》，为沅、湘间祠神之曲，屈原感其声而颇为更定其辞（从朱熹说），以构成所谓“楚调”，盛行于秦、汉之际。观其体制，除句调视《诗经》为一大变革外，惟《九歌》历祀东皇太一、雲中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、东君、河伯、山鬼、国殇等神，而殿以礼魂之曲，已渐开唐、宋大曲之形式，屈子《离骚》、《九章》等作，则皆变为“不歌而诵”之赋体，似不甚宜于入乐，而亦于乐歌形式之变迁史上，无大关涉者也。汉武帝“立乐府，採诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴，以李延年为协律都尉。多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌”（《汉书·礼乐志》）。乐家与诗家合作，俨然有规复姬周乐制之势。然是时古乐久经崩坏，楚调又未能普遍及于民间，所谓房中祠乐及郊祀歌等，类为赞美功德之辞，略似《诗经》中之颂体，移风易俗之效，殆亦微乎其微。其后交通西域，输入胡音，鼓吹曲辞，即多参用胡乐。汉短箫铙歌十八曲，魏、吴袭用其声，改易其辞，以为朝会宴飨之乐。其声词配合之

际，以旧谱散亡，无由参究。然就诸家仿作，比较其声律字句，似杂虚声，勉强凑合，未足以云树立一种新体乐歌形式也。由汉、魏以迄南、北朝，俗尚既殊，歌乐亦异，南有"吴声"、"西曲"之别，北有陇头、捉搦之辞。亦有章解之分，略同《风》、《雅》，而《读曲》、《子夜》，连咏或多至数十章，各章句度参差，是否同用一曲，无由悬揣。要之，汉、魏六朝乐府以时代及环境关系，未能收统一消融之效，而促成新形式之建立，其足资吾人之考镜，不及《诗经》之十五国风，盖可断言也。

三、唐宋金元以来之乐歌形式

唐人以绝句为乐章，其杂虚声牵词就曲，殆仍乐府歌辞之旧法。其后杂曲競起。文士依声填词，句度长短，声韵平上，一准于乐谱，而声词相配、最为吻合之新体乐歌，乃得远绍十五国风之坠绪而建立一灿烂光辉之新形式。杂曲之中，又分令、慢、引、近诸体，举凡篇章、句读、声韵、色泽之运用，并有轨辙可循，在中国乐歌史上，为一大进步。兹先就令、慢杂曲之章句配合，约略举例言之：

令曲例一《江城子》(牛峤)：

鵁鶄飞起郡城东。碧江空，牛滩风。越王宫殿，苹叶藕花中。帘卷水楼鱼浪起，千片雪，雨濛濛。

右词全阕七句，五叶韵，此所谓单调小令也。其后衍为变调，则用同一曲调，重复唱之。例如苏轼作：

凤凰山下雨初晴。水风清，晚霞明。一朵芙蓉开过尚盈盈。何处飞来双白鹭?如有意，慕娉婷。忽闻江上弄哀筝。苦含情，遣谁听?烟敛云收依约是湘灵。欲待曲终寻问取，人不见，数峰青。

令曲例二《清平乐》(晏殊)：

金风细细，叶叶梧桐坠；绿酒初尝人易醉，一枕小窗浓睡。
紫薇朱槿花残，斜阳却照阑干。双燕欲归时节，银屏昨夜微寒。

右词上半阕四句，四叶韵，下半阕四句，三叶韵，句法长短亦各不同，此上下阕各用不同曲调者也。

令曲例三《乌夜啼》(李后主)：

林花谢了春红！太匆扭！无奈朝来寒雨晚来风！胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东！

右词上半阕三句，三叶韵，下半阕四句，两叶仄韵，两叶平韵，此上下阕后半用同一曲调，惟换头变调者也。

慢曲例一《八声甘州》（柳永）：

对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河河冷落，残照当楼。是处红衰绿减，苒苒物华休。惟有長江水，无语东流。不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人、妆楼长望，误几回、天际识归舟。争知我、倚阑干处，正恁凝愁！

右词上半阕九句，四叶韵，下半阕亦九句，四叶韵，而上下阕句读音节，各不相同，此上下阕各用不同曲调者也。

慢曲例二《贺新郎》（辛弃疾）：

綠树听鹈鴂。更那堪、鹧鸪声住，杜鹃声切。啼到春归无寻处，苦恨芳菲都歇。算未抵、人间离别，马上琵琶关塞黑，更长门翠辇辞金阙。看燕燕，送归妾。将军百战身名裂。向河梁、回头万里，故人长绝，易水萧萧西风冷，满座衣冠似雪。正壮士、悲歌未徹。啼鸟还知如许恨，料不啼泪长啼血。谁共我，醉明月？

右词上下阕各十句，六叶韵，除两首句句法长短不同，当略变调外，余则上下曲调皆同者也。

慢曲例三《瑞龙吟》（周邦彦）：

章台路，还见褪粉梅梢，试花桃树。愔愔坊陌人家，定巢燕子，归来旧处。黯凝竚，因念个人痴小，乍窥门户，侵晨浅约宫黄，障风映袖，盈盈笑语。前度刘郎重到，访邻寻里，同时歌舞。惟有旧家秋娘，声价如故。吟笺赋笔，犹记燕台句。知谁伴、名园露饮，东城闲步。事与孤鸿去。探春尽是，伤离意绪。官柳低金缕。归骑晚，纤纤池塘飞雨。断肠院落，一帘风絮。

右词三段，首、次两段各六句，三叶韵，句法悉同，所谓“双拽头”也。末段十七句，九叶韵，句法与前两段悉异。此可知词虽三段，而不同之曲调则不过二段也。

慢曲例四《夜半乐》（柳永）：

冻雲黯淡天气，扁舟一叶，乘兴离江渚。度万壑千岩；越溪深处，怒涛渐息，樵风乍起，更闻商旅相呼，片帆高举。泛尽鷁、翩翩过南浦，望中酒旆闪闪；一簇烟邨；数行霜树。残日下、渔人鸣榔归去；败荷零落，衰杨掩映，岸边两两三三，浣纱游女，避行客、含羞笑相语。到此因念，绣阁轻抛，浪萍难驻。叹后约、丁宁竟何据？惨离怀、空恨岁晚归期阻。凝泪眼、杳杳神京路，断鸿声里长天暮。

右词三段，第一段十句，四叶韵，第二段九句，亦四叶韵，第三段七句，亦四叶韵。全阕中惟首、次两段最末三句，句法声韵皆同，余则形式俱异，此用三段全殊之曲调，殆可臆度知之也。

令、慢词篇章体势之变化，既如上述，又其歌唱但配弦管，为广座娱宾之用，不演故事，不兼踏舞，殆与歌十五国风之情状无殊，此民歌相承之一脉，不过声律日严，后出转精耳。至唐、宋以来之大曲，少则七、八段，多至三、四十段不等，以各个不同之曲调，联合组成，大抵上似《楚辞·九歌》，下与近代西洋歌剧，似有相彷之处。连歌带舞，或自首至尾，演一种故事之始末，或连合若干相类之故事，用同一曲调重叠演唱之。依曾慥《乐府雅词》所载，以“传踏”与“九张机”列于大曲之前，性质殆亦相近。“传踏”多用《调笑令》重叠唱之，有无名氏、郑彦能、晁无咎三家之作，或联合《巫山》、《桃源》、《洛浦》、《明妃》、《班女》、《文君》、《吴娘》、《琵琶》为一套，或联合《西子》、《宋玉》、《大堤》、《解佩》、《回文》、《唐歌儿》、《春草》为一套，先诗后词，有诵有歌，形式亦颇新颖。大曲仅存董颖《薄媚·西子词》，共分十段，以西施为主，分咏吴越兴亡故事，曲调各不相同。此必由特别训练之乐队为之，且非乐家与文士合作，声词相配，亦较困难。故唐人大曲，如《霓裳羽衣》之类，并有声无词，旧谱一亡，其形式遂不似令、慢曲词之尚可于文字声韵上，想像得之，殊可惜也。宋史浩有《鄮峰真隐大曲》二卷（《彊村丛书》本），共存《採莲寿乡词》、《採莲舞》、《太清舞》、《柘枝舞》、《花舞》、《剑舞》、《渔父舞》等七套，除《寿乡词》用延遍、攧遍、入破、衮遍、实催、衮、歇拍、煞衮等八目组成，略似《薄媚·西子词》外，余皆有歌有舞，有念有唱，所念皆四、六文字，或七言绝诗。唱词则《採莲舞》以[採莲令]、[渔家傲)、[画堂春]、[河传)等四种曲调组成，《太清舞》以同一曲调，变更词句，叠唱六遍，殿以“破子”，《柘枝舞》以[柘枝令)叠唱二遍，《花舞》以[折花三台]叠唱四遍，《剑舞》仅唱[霜天晓角]一遍，《渔父舞》以单调[渔家傲]叠唱八

遍。各舞曲中，并注明念唱次第，及各种姿势，足为试作短篇歌剧之参考。兹錄《渔父舞》如下：

四人分作两行，迎上对筵立，渔父自勾念：

鄮城中有蓬莱岛，不是神仙那得到。万顷澄波舞镜鸾，千寻叠嶂环旌。光天园玉夜长清。衬地湿红朝不扫。宾主相逢欲尽欢，升平一曲[渔家傲]

勾念了，二人念诗：

渺渺平湖浮碧满，奇峰四合波光暖，绿蓑青笠镇相随，细雨斜风都不管。

念了，齐唱[渔家傲]，舞戴笠子。

细雨斜风都不管，柔蓝软绿烟堤畔，鸥鹭忘机为主伴。无羁绊，等间莫许金章换。

唱了，后行吹[渔家傲]，舞，舞了，念诗：

喜见同阴垂币地，琼珠簌簌随风絮，轻丝园影两相宜，好景侬家披得去。

念了，齐唱[渔家傲]，舞，披蓑衣。

好景侬家披得去，前村雪屋雲深处，一棹清歌归晚浦。真佳趣，知谁画得归缣素。

唱了，后行吹[渔家傲]，舞，舞了，念诗：

波面初惊秋叶委，风来又觉船头起。滔滔平地尽知津，济涉还渠渔父子。

念了，窄唱[渔家傲)，舞，取楫鼓动。济涉还渠渔父子，生涯只在烟波襄。练静忽然风又起、赢得底，吹来别浦看桃李。

唱了，后行吹[渔家傲)，舞，舞了，念诗：碧玉粼粼平似掌，山头正吐冰轮上。水天一色印寒光，万斛黄金迷俯仰。

念了，齐唱[渔家傲)，将楫作摇橹势。万斛黄金迷俯仰，轻舠不碍飞双桨，光透碧霄千万丈。员堪赏，恰如镜里人来往

唱了，后行吹[渔家傲]，舞，舞了，念诗：

手把丝纶浮短艇，碧潭清泚风初静。未垂芳饵向沧浪，已见白鱼翻翠荇。

念了，齐唱[渔家傲]，取钓竿作钓鱼势。

已见白鱼翻翠荇，任公一掷波千顷，不是六鳌休便领。清昼永，悠扬要在神仙境。

唱了，后行吹[渔家傲]，舞，舞了，念持：

新月半钩堪作钓，钓竿直欲干云表。鱼虾细碎不胜多，一引修鳞吾事了。

念了，齐唱[渔家傲]，钓出鱼。

一引修鳞吾事了，棹船归去歌声杳。门俯清湾山更好。眠到晓，鸣榔艇子方云扰。

唱了，后行吹[渔家傲]，舞，舞了，念诗：

提取葫鳞归竹坞，儿孙迎笑交相语。西风满袖有余清，试倩霜刀供玉缕。

念了，齐唱[渔家傲]，取鱼在杖霸，各放鱼，指酒樽。

轼倩霜刀供玉缕，银鳞不忍供盘俎，擲向清波方圉圉。休更取，小槽且听真珠雨。

唱了，后行吹[渔家傲)，舞，舞了，念持：

明月满船惟载酒，渔家乐事时时有。醉乡日月与天长，莫惜清樽长在手。

念了，齐唱[渔家傲]，取酒樽，斟酒对饮。

莫惜清樽长在手，圣朝化洽民康阜。说与渔家知得否?齐稽首，太平天齐无疆寿。(超，面引•，薦首祝圣。)

唱了，后行吹[渔家傲]，舞，舞了，渔父自念遣队。

湖山佳气霭纷纷，占得风光日满门。宾主相陪欢意足，却横烟笛过前村。歌舞既终，相将好去。

念了，后行吹[渔家傲]，舞者两行引退出，散。

如此简单罩曲调，用以描写渔翁生活，且歌且舞，有声有情。吾人倘能多选题材，略师此种形式，以编成小学或幼稚园之音乐教本，使天真活泼儿童肄习之，有不欢欣鼓舞，自然养成其爱美观念与高超性格者乎?

金、元以来，由词不复歌，一变而为南、北曲，又别为小令、散套，而倚声填词，声词配合之法，与唐、宋词原无二致。单调小令，置不复谈。散套乃合同一宫调中之若干支曲子而成，以演一段故事，或抒较为繁复之情感，体制略近唐、宋以来之大曲。中间亦有一曲叠用至数次者，殆参合大曲与转踏之形式而变化出之。吾人将欲创作较为繁复之短篇歌剧，似亦不妨多所借镜。兹录李致远《中吕•粉蝶儿》一套为例：

[拟渊明]

归去来兮!笑人生苦贪名利。我岂肯蹈迷途,惆怅独悲。假若做公卿,居宰辅,划地心劳形役。量这些来小去官职,枉消磨了浩然之气。

[醉春风]

想聚散若浮雲,叹光阴如过隙。不如闻早赋归饮,畅是一个美。弃职归农,杜门修道,早予死心塌地,

[红绣鞋]

泛远水,舟遥遥以轻扬,送征帆,风飘飘而吹衣。望烟水平芜,把我去程迷。问征夫,询远近,瞻衡日熹微。盼柴桑,归兴急。

[满庭芳]

再休想折腰为米,落得个心闲似水。酒醉如泥,乐陶陶,并不管家和计,都分付与稚子山妻。栽五柳闲居隐迹,抚孤松小院徘徊,问因宜把功名弃。岂不见张良、范蠡,这两个多大得便宜。

[上小楼]

我则待逐朝每日,无拘无系。我则待从事西畴,寄傲南窗,把酒东篱。三径就荒,松菊犹存,规模不废。策扶老尚堪流憩。

[幺]

引壶觞以自酌,盼庭柯以自怡。有酒盈尊,门设常关,景幽人寂。或命巾车,或棹孤舟,从容游戏。比着啬彭泽县,轻淡中有昧。

[耍孩兄]

溪泉流出涓涓细,木向阳欣欣弄碧。登东皋舒啸对斜晖,有两般儿景物希奇。觑无心出岫雲如画,见有意投林鸟倦飞。草堂小,堪容膝。说亲戚之情话,乐琴书以忘几。

[幺]

或寻丘壑观清致,或自临清流品题。我为甚绝交游,待与世相违?须是我傲羲皇本性难移。想人间富贵非吾愿,望帝里迢遥不可期,已往事,都休记。度晚景,乐夫天命,其余更复奚疑。

[尾声]

辞功名则是远是非,守田园是我有见识。闲悠悠无半点为官意,一任驷高车聘不起。

右套曲以粉蝶儿、醉春风、红绣鞋、满庭芳、上小楼、耍孩儿等六种不同之曲调组成,而宫调同隶《中吕》,所谓“幺”即用上一曲调,明

人则谓之“前腔”，语异声同，不啻重叠一遍，后用尾声作结。其他套曲，所用曲调之多寡，或一曲叠用至若干遍，原无限制，而各曲必隶同一宫调，则为套曲之通例也。

吾人试一参究上述乐歌形式之蜕变，自《诗经》、《楚辞》，以迄唐、宋、金、元以来之词曲，或因或创，轨辙可寻。今欲别制适应时代之乐歌，自宜错综变化，以构成一种新形式。窃意十五国风，採诸民谣，先有词而后由乐家为之制曲，故篇章之配置，转较自由。宋、元以来之词曲，则皆先由乐家制谱，而文士依谱填词，故声律特严，拘制亦甚。惟多用长短参差之句法，实受乐曲之陶冶，而妙合人声之自然，又较《诗经》之例用四言者，为一大进步。自西洋音乐，输入中土，审音制曲，已大有人，依谱填词，殆非心要。但望有志作歌者，取篇章之法于《诗经》、唐、宋、金、元以来之词曲，而句法之铸造，则须借助于词曲者尤多。不必专仿西洋，生吞活剥，以自矜为创获，而实无当于世用也。

四、新体乐歌之声韵辞采

诗歌之所以必须有声有色，乃藉以增益形式之美，而与作者内在之情感相应。声韵之美，至词曲已发展至最高峰，而声有轻重长短之差，韵有疏密缓急之别，声之配置在句，韵之配置在篇，不识声韵之各有所宜，殆难构成动人之作品。声韵之配置，变化多端，而自四声平仄之说既兴，调处亦殊方便。沈约所称：“一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异”（《宋书·谢灵运传论》）者，后世例以两平两仄，相间用之。平声最长，故有“一平对三仄”之说。中国诗之注重平仄，犹西洋诗之注重长短音也。中国语既属单音，必得两字，方成一语。诗之节奏，即以五、七言论之，亦例以二字为一节，上节与下节间，轻重必异，而一节两字之内，下一字收音尤为着力，故平仄分配，例为两两相间，而逢双必论，遇单恒可不拘，俗称“一、三、五不论，二、四、六分明”，即其理也。自五、七言律、绝诗，以迄宋、元以来之词曲，无论句度整齐，或长短参差，其一句之中，字音轻重间之分配，甚少能逾此法式者。大抵一句不拘字数多寡，平仄必须约略相等，特亦时有例外，则於三仄之内，又须较量字音之长短，配搭均匀，方不至棘喉

滞齿，而谐适动听。三仄中以去声字为最有镇压或揭起之力，故词曲中之领字，如柳永《八声甘州》："对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋"之"对"字，"渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼"之"渐"字，"望故乡渺邈，归思难收"之"望"字，"叹年来踪迹，何事苦淹留"之"叹"字，例用去声。又一句中用平声字过多，中间必加以去声字，方能振起，如辛弃疾《太常引》："被白发欺人奈何"之"奈"字，"人道是清光更多"之"更"字是也。字音之分配，以平仄相间为方便法门，而度曲审音，又往往必须注意四声阴阳之辨，黄九烟所谓"三仄应须分上、去，两平还要辨阴阳"是也。分配字音之法，首应多读唐人绝句，及宋人令、慢曲词，久而久之，自然心领神会。今之学者，不肯耐心读书，辄苦调声之难，而畏平仄之束缚，乃欲尽取而废弃之，以为但顺喉舌之自然，即为发乎"天籁"，而不知四声平仄之发明，正予通乎"天籁"以方便善巧。平日置而不讲，迨词成以付歌喉，以致不能成声，而犹莫解其所以然之故，殊可叹也！

至于歌词之必须叶韵，其作用有二：一为和谐音节，一为调节情感，故押韵恒在句尾，而一章之中，必须有若干韵脚，用同一韵部之字，以相应和，刘勰所称："异音相从谓之和，同声相应谓之韵"（《文心雕龙·声律篇》）是也。叶韵之变化，以《诗经》为最多，句首句中，亦多互叶，不专在句尾也。例如：

"默"彼晨风，"郁"彼北林。（《秦风》）

有"瀰"济"盈，有"鷕"雉"鸣"。（《邶风》）"敏"与"郁'协，"弥"与"鷕"协，"盈"与"鸣"协。如此之类，不胜枚举。近人丁以此所著《毛诗正韵》，可资参考，以为协韵变化之准则。协韵繁复，足以增益声容之美，于此足证入乐之诗，不得不特别注意于声韵之讲求也。后此则惟词曲，为能尽协韵之能事。大抵两句或三句一协韵，声情最为和适，句句协韵，则声调紧促，宜抒迫切情感。例如冯延巳《谒金门》：

风乍起，吹皱一池春水。闲引鸳鸯芳径里，手挼红杏蕊。

斗鸭阑干独倚，碧玉搔头斜坠。终日望君君不至，举头闻鹊喜。

句句协韵，句句换意，将思妇怀人之紧迫情绪，曲曲传出，声情相称，读之令人魂销。填词家每以选韵为难，盖四声韵部，性质各异，大抵入声韵宜抒凄壮激烈，或幽洁险峻之情，上、去声韵宜抒缠绵往复，或清新婉丽之情，平声韵其音最长，而功用亦非一致，大抵东、锺、江、阳、歌、麻等部，发扬洪亮，宜抒豪壮之隋，支、微、齐、灰、寒、删等

部，凄清柔靡，宜抒宛曲之情，侔色选声，是在作者之善为审度。至词之协韵，例以平、入独用，上、去合用，曲则四声通协，视词为繁复，殆亦适应沙塞噍杀之音，故声韵转尚亢烈欤？宋人词中，亦有平仄通叶之例，如贺铸《六州歌头》：

少年侠气，交结五都雄。肝胆洞，毛发耸。立谈中，死生同，一诺千金重。推翘勇，矜豪纵，轻盖拥，联飞鞚，斗城东。轰饮酒缠，春色浮寒瓮，吸海垂虹。闻呼鹰嗾犬，白羽摘雕弓，狡穴俄空，乐匆匆。黄粱梦，辞丹凤；明月共，漾孤篷。官亢从，怀倥偬，落尘旋，簿书丛。鹖弁如云众，供粗用，忽奇功。笳鼓动，《渔阳弄》，《思悲翁》，不请长缨，系取天骄种，剑吼西风。恨登山临水，手寄七弦桐，目送归鸿。

以东、锺、董、送等部发扬洪亮之韵，参互用之，便觉促节繁音，读之使人慷慨。元人沿用其法，遂开四声通协之广大法门。兹举张可久、乔吉二家小令各一首以示例：

例一　《满庭芳》（客中九日）：

乾坤俯仰，贤愚醉醒，今古兴亡。剑花寒，夜坐归心壮。又是他乡！九日明朝酒香，一年好景橙黄。龙山上，西风树响，吹老鬓毛霜。（张可久）

例二　《殿前欢》（登江山第一楼）：

拍阑干。雾花吹鬓海风寒，浩歌吹得浮云散。细数青山，指蓬莱一望间。纱巾岸，鹤背骑来惯。举头长啸，直上天坛。（乔吉），历览《诗经》及词曲协韵之法，想见音情之美，恒从声韵之组织中得来。今日西洋音乐输入中土，已渐普遍，其声调较旧乐尤为繁复，则取与配合之歌词，似宜多採元曲四声通协之法，更参《诗经》之句中句音，错综协韵，庶足以极声容之美，而有洋洋盈耳之概焉。

复次，当及新体乐歌之辞采问题。一字有一字之声，即有一字之色，声色之间，必与作者所描写之情事相称，古人所谓"侔色揣称"是也。色寓于声，亦谓之"字面"。张炎《词源·论字面》云："句法中有字面，盖词中一个生硬字用不得，须是深加锻炼，字字敲打得响，歌诵妥溜，方为本色语。"所谓"字字敲打得响"，即色寓于声之意。王骥德《曲律·论声调》云："故凡曲调，欲其清不欲其浊，欲其圆不欲其滞，欲其响不欲其沉，欲其俊不欲其痴，欲其雅不欲具粗，欲其和不欲其杀，欲其流利轻滑而易歌；不欲其乖刺艰涩而难吐。其法须先熟读唐诗，讽其句字，绎其节拍，使长灌注融液于心胸口吻之间，机括既熟，

音律自谐，出之词曲，必无沾唇拗嗓之病”。此亦足与《词源》之说相发，为讲求歌词用字者所必须注意也。字面有生熟而无新旧、雅俗之辨，亦在用之得当与否，引车卖浆者流之俚语，未必不可与典诰相调和。大抵语言文字之因革损益，恒随社会习惯为转变，旧语经过若干时日，必有若干被淘汰，而新生之语，经过若干时日，又往往与旧语之流行人口者互相调和结合，以成为现代化而富有艺术性之新字面。试取唐诗、宋词、元曲，三者比较观之，则新旧调和，实在文人之善为陶冶，固无雅俗之绝对性也。本篇前举李致远《中吕·粉蝶儿》套曲，取陶渊明之《归去来辞》，错综变换，以晋人语与元人语混合为之，色彩亦极调和。于此可悟运用字面，全在生字练熟，即能援俗入雅，“旧瓶新酒”，有何不可相容，但在作者之善于处置耳。私意创制新体歌词，一面宜选取古诗及词曲中之字面，尚为多数人口耳间所犹习者，随所描写之情事，斟酌用之；一面採用现代新语，无论市井俚言，或域外名词，一一加以声调上之陶冶，而使之艺术化，期渐与固有之成语相融合，以造成一种适应表现新时代、新思想而不背乎中华民族性之新语汇，藉作新体乐歌之准则，世有聪明才智之士，倘不以吾言为迂阔乎?

吾信中华民族不亡，则我国文字语言，亦必随之永远存在。中国语言不灭，则用以表观我国国民情感之歌词，亦必不能全弃前人之法度，而惟外夷之“马首是瞻”，观于隋、唐以来之胡乐盛行，我国人乃得吸收融化，以创立燕乐杂曲，而构成长短其句之新体歌词，于文学音乐两方，咸有莫大之贡献，则知今日为适应西来音乐，而谋使之与吾民族性相融合，以造成一种新国乐，而收化民成俗之效，舍别创适合吾民族习惯之新体歌词以相调节，其道末由。用述所闻，以就正于闳通之士，倘不以为谬妄，而共起图之，则乐教复兴，当可计日而待矣。

——原载《真知学报》，第一卷第1期，1942年3月

民族音乐问题

——在中国音乐家协会第二次理事会(扩大)会议上的发言

贺绿汀

一

关于民族音乐问题,现在已经展开了热烈的争论,这是好事情。百家争鸣的目的是为了求得真理,发现客观事物发展的规律,从而确定我们应走的方向与步骤;因之我们的态度应该是客观的冷静的,看问题应该是全面的周密的,应该有科学研究的精神。我认为这不是清规戒律,而是对人民对事业应有的态度。

譬如说,总是觉得自己的文章是正确的,别人的文章一无是处,对自己的文章不惜用种种方法来辩护,而对别人则抓住一点,否定全面,断章取义,有意歪曲,硬给人家戴上一顶帽子,于是仿佛自己就胜利了。也有人不去从文章内容研究问题,追求真理,而是动不动就要查人家的思想。百家争鸣假如都是这样争法,就会争不出什么道理来。

是不是也有些思想上的懒汉,对具体事情不愿意下工夫去研究:有许多是属于常识范围以内的事情,调查研究一下或翻翻书就可以了解的,但是不愿意下这种起码工夫,专门凭风向来判断是非,今天刮东风说东风好,明天刮西风又说西风好,这个办法虽然很保险,有时候也不免要走火。譬如说"凡传统的东西都是科学的",由此推论则小脚辫子之类都是科学的,封建制度也可以不必改变了。

我总感觉到我们文艺界没有学术研究空气;对自己的民族文化了

解得很肤浅，对外国文化也很皮毛，可是偏偏又不虚心，我认为这是严重不利的情况。如果不深刻地认识这一点，痛加改变，则争鸣就可能变成长期在泥坑里打滚。并不是说只有大学问家才有争鸣的资格，我自己对民族音乐问题知道得也很皮毛。但是没有学问并不是一件好事情，惟其知道得少就应该更加要虚心。并且任何大学问家，看问题也不免有片面的地方，经过争鸣，经过辩论，问题就可以认识得更清楚更全面，这是百家争鸣惟一的目的。

二

关于民族音乐问题，在我过去的文章中也谈得不少，我想在这里进一步再来谈谈我个人对这个问题的认识，记得黄自先生曾经说过一段话，大意是："从世界音乐史上看，音乐是来自民间。开始总是统治阶级从民间吸取素材加以发展，于是内容渐渐复杂、技巧也发展了，但同时也一步步变得枯燥无味了，久而久之，人们不满足了，然后又回到民间去吸取新的素材。音乐史就是在这样循环的状况下向前发展的。"

民歌与民间音乐是各民族劳动人民的集体创作，每一首民歌都曾经过历代无数的人民根据他们自己的喜爱而修改或加工过的。它有顽强的生命力，它带有它自己民族所特有的强烈的特色，它是各民族的劳动人民在斗争、劳动与日常生活中所感受到的生活印象的结晶。每一个民族，由于气候、地理、风俗、习惯、经济、政治等情况的不同，而形成不同的民族特性。这种特性也生动地表现在它们的民族音乐中，而成为所有伟大的现实主义作曲家最丰富的创作源泉。

我们中国是多民族的国家，有数千年历史，六亿人口，幅员广大，因之在全国各地民间所蕴藏的民间音乐之丰富，世界上没有任何国家可以与它相比拟。一般欧洲音乐家的概念认为中国音乐无非是五声音阶的东西，每当他们亲自到了中国之后才发现并不如此，不但音阶调式有各种各样，而且，整个中国实际上是民间音乐的海洋。

我们民族音乐遗产主要是两方面：一方面是各地的民歌民谣，另一方面是地方戏曲（包括曲艺在内），此外还有民间乐队及乐器独奏乐曲（包括古琴及筝在内）。

在我们祖国民间音乐的海洋里蕴藏着无尽的珍珠宝贝一样的民

歌，它们有顽强的生命力，一代一代留传下来，永远活在人民的心里与口头上，它抒写着深深埋在人民心底的心事，流露出人民纯洁而真实的感情。人民可以从民歌里得到安慰，得到鼓励与快乐。因之，人民从心底里爱它，不断地磨练它，愈磨愈光彩，以致任何大作曲家的作品都不能和民歌相比拟；相反地他们必须向民歌学习，才能有所成就。难怪格林卡说，真正创作的是人民，作曲家不过作了一些改编工作。

我想大家也熟悉像《很久很久以前》、《最后的玫瑰》等外国民歌，但是从来没有一首外国民歌像我们自己的民歌那样深刻地感动过我。从民歌里不但可以使我们想起祖国的山河，并且想到遥远的古代。这次音乐周中蒙古歌手哈扎布的歌声使人想起无边的蒙占草原。从甘肃的"花儿"的音调中仿佛我门真的体会到有悠久历史的黄河上游人民的生活与自然景色。云南民歌使我们想起美丽的西南山国。一首迷人的四川民歌《大河涨水沙浪沙》，它引起我无限的怀念与幻想，仿佛我亲眼看见了嘉陵江河谷两岸千年来人民的生活，那陡峭的青山，清澈的激流，甚至水底的鱼群。把这些优美的民歌与有些公式化的创作歌曲比起来，简直是天仙比癞蛤蟆。这一点应该引起我们所有作曲家的注意。

作曲家的创作源泉来自民间，但他的创作加工比较多，复杂一些，不可能代替民间的创作。民间有它自己悠久的传统，也不一定能很快地接受作曲家的作品，除非他的作品真正能保持民歌所特有的朴素、优美、感情真实等优点。像苏联查哈罗夫的作品，农民就把它们算作了自己的民歌。

目前有许多人谈抢救民族音乐问题，我认为民族音乐的收集整理工作做得不少，也还应该更加强了；但更重要的还是如何设法使这些仍旧活在人民的心上与口头的民歌能继续活下去，发展下去，使民间自己的花朵开得更加茂盛。这首先要依靠各地的区乡干部与省县及乡村文教工作负责同志们的注意和热心提倡。有许多地方对唱民歌及民间乐器演奏下令禁止，认为是妨碍生产。民间艺人被认为是"二流子"，有许多人把乐器藏起来不干了；特别是盲艺人处境更不好，几年以前，发现了一个瞎子阿炳，为他录了音记了谱，但是人死了，大家觉得很可惜。殊不知在中国广大农村中不知有多少活的瞎子阿炳，在过着困苦的生活，无人过问，埋藏在他们记忆里的许多民间音乐的珍宝也将不断地淹没了。

农村生活现在比从前好得多了，农民很自然地需要文化娱乐，只要

各级地方政府文教干部注意提倡爱护这些民间艺人，关心他们的生活，经常举行民歌竞赛晚会或民间音乐小型的会演，不但可以丰富人民的生活，而且使已有的民歌及民间音乐得到保存与发展。

地方戏曲的种类，每省少则二三种，多则四五种。它们的差别主要是在它们的音乐，每一个剧种的音乐都有它的独特风格与强烈的地方色彩。地方戏曲(包括曲艺在内)，都是经过多少年代、多少无名音乐家加工磨练的结果，它与民歌不同的地方是在于：它是一种更专业化的集体表演形式。地方戏曲也是我们丰富的民族音乐遗产中的珍宝，还没有看见世界上有任何国家有这样多这样丰富的戏剧与音乐相结合的民间艺术表演形式。音乐在发展戏剧效果，描绘人物性格，音乐与语言的结合以及演唱与演奏等方面，无论在技巧上与艺术上的成就都达到很高的水平。

三

关于民族音乐形成的问题，前面已经谈了一些，我想在这里再进一步谈谈。

马克思主义认为人是社会的动物；认为世界上任何事物都不是孤立地存在的，从来就是互相关联，互相影响的。所谓“民族”，并不是种族，而是由长期历史所形成的人们的共同体。构成一个民族的要素是共同的地域、共同的语言、共同的经济关系、共同的心理素质，即民族特性，这种特性表现在音乐中就是为该民族所特有的民族音乐。

人们很容易把民族单纯认为是种族，其实世界上也不容易找到真正纯粹血统的种族，就汉族而论，多少年以前就和别的民族杂居，互通婚姻。历史上传说汉族来自黄河以西，但是北京附近又发现了原始人类的骨骼，到底汉族的祖先从哪里来很不容易考证。

民族音乐和民族本身一样，也是长期历史所形成的，同时也不是孤立地发展着的。世界上自从有了文化，必然有交流，各国的音乐也就必然会互相交流，互相影响。近三四百年来，欧洲文化交流很频繁，发生了相互促进的作用。假如从时代划分的话，所谓前期古典派、古典派、浪漫派、印象派等其影响从来就不是限于某一国家。但是并未因此而消灭了各国的民族特性，并且愈到后来民族音乐愈发展，所谓民族音乐的大师

们如俄罗斯的"五人团"、挪威的格里格、波兰的肖邦、法国的德彪西、捷克的斯美塔纳、德沃夏克等,都是19世纪后期的伟大人物。

我国隋唐时代,大量外族音乐传入中国,在中国起了很大的影响。这个事实也有人企图否认,认为当时的外国现在都是中国,但是天竺就是今天的印度,康国是萨马尔罕,安国是中亚西亚一个古国,高丽百济即今日的朝鲜,我们就不能把这些国家都算作中国。有人企图证明《霓裳羽衣曲》是中国的,但是它的原名是《婆罗门曲》谁都知道这是印度名字而不是中国名字。

杨荫浏先生的"中国音乐史纲"第253节:"唐人的燕乐是清乐与胡乐之间的一种创作音乐,是含有胡乐成分的清乐,含有清乐成分的胡乐"。想不到当时也有"中西混杂"的问题。

唐代中国音乐不但受了外国的影响,也影响了外国。至今日本还很珍贵地保存了一部分唐代中国的音乐,不过是否变了样那又是另一问题。

讲到这里,某些热心于民族音乐的人们已经有足够的理由可以断定贺绿汀是一个民族音乐的虚无主义者,"贺绿汀认为民族音乐是交流产生的,没有交流就没有民族音乐!"

应该承认上面所举的都是一些历史上的事实,并不是捏造的。世界上的任何事物从来就是互相关联、互相影响的,民族音乐也不可能不受任何外在的影响而孤立地长期发展。但是一个民族文化的形成不是一朝一夕之功,而是在原始部落时期就已经开始了长期的过程。前面我也谈过民歌形成的过程,地方戏曲也是一样,都是多少年代的人民的集体创作,从开始起就与当地人民的语言风俗习惯、自然环境、经济生活等分不开的。多少年来就与本民族人民的思想感情血肉相连,因而形成具有当地民族所独有的特殊民族风格。这种特殊风格随着人民的经济文化生活的向前发展也不断地得到发展与改善。同时也可能与其他民族的文化交流而受到外来的影响。因而在自己民族风格中增加了一些外来的因素;但是自己本民族的音乐仍旧必然地占着统治地位,仍旧必然地十分顽强而持久地活下去。人民也有可能把外来的民间音乐原原本本地接受过来,但是也好像对自己的民歌一样,在长期的历史过程中,人民必然会根据他们自己的爱好,不断地加以修改或发展。一首外来的民歌,经过若干年之后往往可能成为面目全非。

外来音乐与自己民族音乐开始接触时必定会产生矛盾,这是不可

避免的现象，因而产生出生硬的不成熟的作品也是当然的。但是经过一定的时间，外来的因素必然会被消化，被融解，最后汇合在民族音乐的河流中而消失其外来的痕迹。现在在我们各地的民族音乐中已分不出哪些是外来的，哪些是自己原来的，甚至在乐器方面如胡琴、琵琶、唢呐等等，虽然至今尚保持外来的名字，但是人们久已把它们当作自己的乐器了；连乐器的本身，为了适合自己民族的要求，也不知经过多少的加工与修改，以致成为任何别的国家都没有的真正地道的中国民族乐器。

四

近数百年来在欧洲从封建社会走进资本主义社会的过程中；在科学文化方面有着空前巨大的跃进。它的进展远远超过世界上数千年来科学文化的积累，因而形成巨大的力量，向世界其他的落后地区扩张。而中国当时的满清皇朝，还在妄自尊大，称所有的外国人为夷人，闭关自守；但是到了“八国联军”之后，又不得不媚外求和，丧权辱国。这是我们历史上坚持落后的惨痛教训。解放以后，全国人民在党的号召下向科学进军，再加上国内外优越的条件，我们进展的速度与成就之大是惊人的，可是整个文化水平讲起来还是不高。我们固然不能妄自菲薄，但也不能骄傲自满，稍一得志，头脑就发起热来，吃亏的还是我们自己。

在音乐艺术方面，欧洲音乐近数百年来随着资本主义社会的发展，已有了很高的成就。欧洲音乐也随着其他的现代文化潮水似的涌进中国来了，因而必然会产生互相交流，互相影响，也要产生互相矛盾的现象。

“五四”以来已经有了我们自己的作曲家，参考现代西洋音乐的技术创作出自己民族音乐的作品了；也有不少的音乐家掌握了现代西洋乐器、现代的歌唱艺术。也有了中国人自己掌握的现代乐队，也在开始创作自己民族风格的乐队作品，这表明我们在这方面也正在向他们急起直追，努力创造自己新的民族音乐。

因此，我们中国音乐艺术目前是走进了一个历史上从来没有过的巨大的变化时代。一方面有我们数千年积累下来的浩如烟海的丰富的祖国音乐文化遗产，有它自己高度的艺术水平的创作与表演，有它自己独特的风格。同时，外来的现代欧洲音乐，它在科学上的成就与艺术创

造，又完全是个新的东西，于是就产生了尖锐的矛盾，产生了激烈的长期的争论。如“洋”“土”的争论，科学与落后的争论等等，从专业的、业余的一直到非音乐界人士都卷入了这场争论。

在争论中，完全否定自己民族音乐的人至少在口头上没有，但是在自己内心里是否真正了解，真正喜爱自己的民族音乐呢？应该承认有这样的人，从小就专门学习西洋音乐，对自己民族音乐不接触、不了解，于是就认为中国没有音乐，有的都是些落后的东西，更谈不上对民族音乐有感情。

但是，在另一方面也有那么一些热心的狭隘的民族排外主义者，一听见“洋”的就反感。现在是提倡民族音乐的时候，骂“洋”的无论如何骂法反正没有人敢回手，而对自己的民族音乐则不分青红皂白一律就是科学的也没有人敢于起来争论。有人说：“现在当权的都是一些洋音乐家，他们口头上都谈民族音乐，实际上是在丰富民族音乐的幌子下来使民族音乐消灭”。“在提高与推广之下消灭民族音乐。”又有人说：“这次音乐周几分之几是‘洋’的几分之几是‘土’的”，什么叫民族的呢？凡是用“土嗓子”用“民族乐器”才能算是民族的，此外都是“洋”的，因此有人认为这次音乐周是“洋”的压倒“土”的，是原则问题。其实正式演出的节目都是中国人自己的创作，虽然也有很多不成熟的作品，但是大家在主观上都在努力追求民族风格。因此，我想奉劝热心于民族音乐事业的同志们，讲话最好还是要有分寸，不切实际的言辞是会伤害所有音乐工作者的积极性的。

我们实在太缺少有修养的理论家与有修养的作曲家，我自己也深深感到惭愧。目前大家好像都习惯于一知半解，走马上阵，侃侃而谈，莫衷一是；纵或有人出来讲些有道理的话，也可能被乱枪杀得落花流水，因此，虽然有些较有修养的理论家，也就只好明哲保身，守口如瓶。于是理论工作就长期停留在落后状态。

作曲方面，在这一次音乐周上可以看出，有不少优秀的作品，同时出现了不少有才能的年青作曲家，我们对这些新生的力量应给以充分的鼓励与培养。这是好的方面。在另一方面，我们有不少对西洋现代作曲技巧有一定修养的同志，对自己民族音乐钻研得不够，对新中国人民的生活气息的感染也不够深，特别是平日创作的时间与积极性都不够，因而表现在创作上有一定的局限性。同时也有对民族音乐很有修养的同志，但是对现代西洋作曲技巧的修养太差，自己在这方面可能也没有

努力过，因而也就很难充分发挥他的创作才能。当然可能还有另一种同志，对民族音乐接触不深，对作曲技巧也只摸了个边，但是创作倒是很努力，就不免有些夹生饭，两个半瓶醋合起来还是一瓶醋，很生硬搬用一些外国教条来拼拼凑凑，难怪人家要骂我们"不中不西"、"中西混杂"了。不过话又说回来，我们不可能在一个晚上就培养出一大批有修养的作曲家来，因之虽然学习得不够，我们还必须边创作边学习，问题是在于我们是否能够更虚心向民间学习，更小心谨慎考虑自己的作品。在这次音乐周中有些现象值得我们注意：某些改编成合唱的民歌不如原来的民歌好，某些音乐工作者改编的民歌不如民间自己改编的民歌好，什么原因呢，问题是在于我们把民歌改编工作看得太容易了，我们没有更深入地体会每一首民歌的特殊风格，掌握它的体裁与发展的规律，它与人民生活的血肉联系，就不可能把它改编得更合人民的口胃。结果就会不但没有加强它的效果，反而破坏了它原来的风格。当然改编民歌不可能与原来的民歌一模一样，必然要有所改变，有所发展，我们的目的应该是改编以后比原来的民歌更优美，而不是更没有民歌味道了。这就需要有更高度的技巧与更深入的对民歌的体会，然后才有可能发挥作曲家更高度的创作才能，创作出出色的作品来。

我已经感觉到有人不耐烦了，感觉到文章的题目是谈民族音乐，但实际是提倡学习西洋。许多同志们这种民族自尊心是很可贵的，近百年来我们被帝国主义欺侮得太厉害了，以致有许多人失去了自己的民族自尊心，看不起自己的民族文化，什么都是外国的好。今天我们是伟大的新中国的人民，对自己的文化必须具有更充分的信心。这是应该的，但是我们有我们伟大的理想，要建设社会主义乃至共产主义的中国的新文化，还不是单纯的民族自尊心可以解决问题，对自己民族文化的遗产也要做客观的冷静的估计，有哪些好的，哪些不好的；否则就会变成妄自尊大，固步自封，就会走满清皇朝的老路。从民族音乐的遗产方面讲，我门实在可以自豪，近年来欧洲的作曲家们仿佛感到民间音乐在欧洲已发掘得差不多了，因之有许多人竟相创造新的音阶、和声、节奏等，写出许多新奇的不易为人所理解的音乐来，因而引起很多的争论。我们完全没有走这种路线的必要，因为我们有数千年来民族音乐丰富的宝藏，同时几乎还是一片处女地，新中国的现代民族音乐尚在成长时期，作曲家在吸取自己民族音乐的营养方面，取之不尽用之不竭，我们有无限广阔活动的天地，有无限光明伟大的前途，在我们自己民族音乐的基

础上，作曲家们创作出来的作品，将会在世界音乐文化的宝库中占据很重要的地位。

但是在另一方面，欧洲音乐在近数百年来从单纯的民间曲调与宗教圣歌发展到艺术歌曲，各种合唱曲以至大合唱，大歌剧。在器乐曲方面也已发展成为各种形式的独奏、合奏、室内乐、乃至规模巨大内容复杂的交响乐。出现了许多伟大的作曲家，创作了许多伟大的作品，同时在作曲技法上也从大作曲家们的作品分析中，形成了一系列的作曲技法理论体系如和声学、对位学、曲体学、乐器学等等。在乐器制造方面也已从简单的民间乐器发展成为各种复杂的管弦乐器，有各种不同的丰富的音色变化，音质优美，能达到各种不同音量变化的表情上的要求，能克服各种复杂的演奏技巧上的变化。这一切都是由于近数百年来欧洲科学文化巨大发展的结果。我们由于长期停留在封建社会及后来的半封建半殖民地的社会经济状况中，科学文化很落后，在音乐方面我门虽然有世界上任何国家都不能比拟的丰富的民族音乐遗产，但是我们没有产生像莫扎特、贝多芬、柴科夫斯基等那样伟大作曲家，也没有自己一套完整的作曲理论体系，没有自己的培养音乐事业人材的教育制度与专业学校，连记谱法都极不准确。在乐器方面，我们虽然也有各种不同的丰富的音色变化，但是一般都是原来的民间乐器，并没有像欧洲现代乐器那样曾经经过许多乐器制造专家加工改良。一般都声音不准确，音域很仄，没有低音乐器，这一切都是我们落后的地方，在这方面不承认自己的落后，拒绝向人家学习，吃亏的还是我们自己。

近数十年来，特别是五四以后，我们在学习西洋音乐科学技术以及在表现现代思想的新的民族音乐创作方面，都有了些初步的尝试与成就，特别在解放以后数年中有飞跃的发展，但是在学习上有缺点，目的不明确，学习得也还很不够，而且大部分音乐工作者都是自己摸索没有经过严格训练，由于以上的原因，就不可能在工作中不发生错误。

学习西洋音乐科学技术的目的，是为了发展我们自己的现代音乐文化，因之首先要考虑西洋音乐科学技术中国化的问题，有些东西如记谱法我们完全可以采用；全部西洋乐器都可以演奏中国音乐，因此我们完全可以采用，并且可以参考这些乐器的性能来改造我们自己的民族乐器。至于和声对位等作曲技巧理论，有些在原则上有共通性，但涉及到民族风格的部分就必须我们自己想办法，和声对位等技巧中国化问题是中国作曲家音乐理论家很重要的一门科学研究工作，已经有人在

进行研究，这是好的，我想这也是长期的摸索探讨工作，不是一两年可以完全成功的。在曲体学方面一般原则大致相同，如我们的“起承转合”与“AA'BA”完全一样。他们已从简单的三段体发展成为赋格曲奏鸣曲等复杂形式了，“曲体”是乐曲结构上的一种体裁，好像唐诗的绝句与律诗，小说中的章回体等；同是一样的奏鸣曲、赋格曲体裁可以写出各种民族风格的作品来。我们也有人尝试写作中国风格的赋格曲与奏鸣曲。我想我们还可以研究我们自己民族音乐中曲体结构与发展的规律，参考别人的原则创造新的适合我们自已需要的各种曲体结构上的形式。

我们学习西洋的目的是学习他们在音乐科学技术上的成就。参考他们的经验与规律来摸索我们自己的规律，建设我们自己的理论体系，创造我们自己的现代音乐文化，发扬我们民族所特有的民族风格，而不是去故意模仿他们；或者硬搬一些外国的教条去改造我们的民族音乐，以致丧失或破坏了我们自己民族的特性。或者以外国音乐代替了我们自己风格的音乐。假如我们的学习得到这样的结果的话，那就是我们学习的失败。

但是民族音乐是发展的，不是一成不变的，特别是我们学习了一些新的作曲技巧，创作出一些新的民族风格的音乐作品，用新的乐器演奏，虽然风格完全是中国的，但一定和原来的民间乐器演奏的东西完全不相同。

在我们民族音调中有许多很好的现在还有用的东西，但也有些不适用了僵化了的东西。我们必须有所选择。同时，“五四”以来，我国在各时期的革命斗争中，我们需要鼓舞军民革命斗争的情绪的歌曲，这在原有音乐音调中是不容易找到的，假如我们检查江西苏区时代的革命歌曲，我们可以发现这些歌曲来源主要是当地民歌，日本军歌与苏联革命歌曲，其中也有类似外来风格的创作革命歌曲。抗日战争以后，歌咏运动兴起，抗日歌曲如雨后春笋，这些歌曲也有完全民族风格的，但是大部分都带有进行曲形式，音调上多少带了一些外来的现代因素，《义勇军进行曲》就是一个例子。假如我们分析一下以上各时期的歌曲的话，纯粹的民歌如《送郎当红军》等唱起来很亲切；也有些很轻松、活泼、愉快的歌曲；但是用民歌鼓励士兵的战斗情绪还嫌不够。不过在陕北民歌中还有些比较好的这一类的歌曲，但如像《国际歌》、《少年先锋队》或其他苏联革命歌曲就有所不同。因此我认为在我国伟大的社会革命时期，许多革命歌曲随着革命思想进入中国大陆，为广大的革命青年所喜爱

也是很自然的，因而这些音调因素或多或少地出现在他们的创作中而为人们所喜爱也是很自然的。我认为这些少数的外来因素的出现，只是使我们民族音乐中增加一些新的色彩，决不可能使我们自己原来的民族音乐受到影响。这情况也和我们历史上的隋唐时代有相类似的地方。

五

关于民族乐队与交响乐队问题也有许多的争论，有人说“中西并存，民族为主”，仿佛那意思就是中西乐队都可以并存，民族乐队应该是为主。从普及的意义上来讲，我们为应该特别重视民族乐队的组织与培养。因为乐器大都比较容易掌握，为人民所熟悉，价格便宜，容易买到，因此要组织这样的乐队不很难，一般工厂、农村、学校都有条件可以组织业余乐队，应该号召许多作曲家为这样的乐队写曲子，但还是应该以原来的器乐曲为主要乐曲；改编也不能过于复杂，特别是要保持原来的风格，我认为轻工业部应该组织一些专家，调查研究所有的民族管弦乐器，首先能够把规格统一起来，确定各种民族乐器的固定音高，制造出发音准确的各种民族管弦乐器。首先要解决以上问题然后才能谈其他的乐器改进工作。

苏联及人民民主主义国家都在努力组织自己的民族乐队并且不断地在改良他们的乐器。苏联乌兹别克共和国的民族乐队不但演奏自己民族乐曲，而且可以演奏像挪威作曲家格里格的《皮尔·金特》组曲那样复杂的交响乐队的乐曲，可想见他们的民族乐器性能与演奏技巧都已发展到相当高度的水平了。目前我们也有一些专业的民族乐队，但是我们的乐器改良工作刚才开始，乐器演奏性能方面局限性很大，因而要演奏稍微复杂一点的乐曲就会感到很大的困难。我们的民族乐器在音色上有许多变化，可以把我们的民族乐队发展成为既有高度的演奏水平，又能保持我们民族乐器所特有的各种音色，但这也不是一朝一夕之功，必须有那么一批有心人在乐器改革、乐器演奏技巧、乐器编配、乐曲的改编加工等方面，长期埋头下功夫去钻研才能有所成就。这方面的工作我们还有条件，而且应该积极去作。

目前各国都有自己的民族乐器、民族乐队，但是像钢琴、提琴以及交响乐队则任何文明国家都有，这些乐器也是从民族乐器发展起来的，

集合各民族最优秀的乐器加以长期的精密的研究与改良而成为现在这样带国际性的最优秀的管弦乐队，这种乐队乐器编制中也有来自中国的锣与钹。除一部分打击乐器外，每一种乐器都有它极其复杂的技巧，演奏者必须经过长期的专业训练。它有极高度的演奏水平，能演奏任何艰深的乐曲，也可以演奏任何民族风格的乐曲，由于近代乐器发展到了很高的水平，然后才有条件创作出各种独奏，合奏、室内乐、交响乐、大合唱、大歌剧等大型音乐作品，为全人类创造最丰富最宝贵的音乐艺术的财富，能够用音乐形象高度集中而又深刻地抒发人类的思想感情。因之欧洲任何最伟大的民族音乐大师，主要的作品都是用交响乐队，钢琴、提琴等最进步的现代乐器演奏的。

从以上事实可以看出，就目前情况看，交响乐队比我们自己现在的民族乐队在音乐演奏能力上相差很远，管弦乐队不但能演奏外国作品也能演奏纯粹中国风格的作品，我们用乐队形式创作出来的民族风格的作品，不但中国能演，而且全世界都能演奏。因之交响乐队是我们努力发展的方向之一，它对于发展我们自己民族音乐的文化有极其重要的作用，我们不能因为它是外来的而拒之于门外。同时民族乐队由于上述有利的条件，我们也要积极地推广改良，交响乐队与民族乐队是两种不同性质的乐队，不可能也不应该互相排挤。交响乐队由于各方面的条件要求很高，不可能很快地发展起来，所以民族乐器不可能因为交响乐队的发展而受到影响。我们不但要有特出的专业民族管弦乐队，而且要培养特出的民族乐器独奏专家。

六

关于地方戏曲问题，有很多的争论，一方面有些戏曲大师埋怨音乐家不帮助他们，另一方面也有许多音乐家参加戏改工作后遇到很多的责难，碰一鼻子灰。戏曲音乐到底哪些应该改，哪些不应该改，各人意见不同，而且任何人都可以参与其事，任意干涉，这也不是，那也不是，原封不动也不是，稍微动一点也不是，于是戏改工作者左右为难，不知如何是好。

地方戏曲的种类很多，各剧种的历史悠久，功夫深浅，水平高低等等都有很大的差别，但是形成一种剧种并能保持它一定的风格，那就不

是一件简单的事情。音乐工作者一到剧团，看见他们有许多不识谱又没有文化，自己在哪方面都行，往往就很容易产生轻视他们的思想，没有考虑到自己有多少货色，多大本领，而对方每人都是十年到几十年的功夫，几百年上千年的传统，有多少观众拥护他们。对戏曲改革音乐工作者来讲，应该把他的工作当成极其严肃的工作。许多音乐工作者对现代音乐知识作曲技术锻炼不够，况且现代，西洋作曲技巧与地方戏曲音乐是两个从来没有碰过头的东西，一不当心就会犯主观主义的毛病，不是硬搬教条，就是全盘否定。音乐工作者对民族音乐接触不深，讲起这方面的音乐修养来，自己比戏曲艺人差得远。因之参加这个工作时首先应该是虚心向艺人学习，充分熟悉并掌握它的规律、它的风格，分析它的优点缺点，然后才有可能在与艺人紧密合作之下考虑改进工作。一个真正能胜任的戏曲改革音乐工作者，除了深刻研究地方戏曲音乐以外，必须不断努力学习业务并结合戏曲音乐工作不断地锻炼与提高自己的技术水平。地方戏曲是一种综合艺术，因此音乐工作者在文学、戏剧、舞蹈、美术、政治等等方面都要有必要的基础修养。

音乐工作者虚心向艺人学习同他们合作是应该的，但问题是双方面的，应该互相学习互相尊重。戏改工作没有成绩的话，有时也不能全部怪音乐工作者，导演或戏曲演员假如固步自封骄傲自满看不起音乐工作者，工作也就作不下去。我们要防止戏改音乐中发生错误倾向，但是也要反对保守。要珍惜我们在戏改工作中哪怕是最微小的成就。戏改音乐工作者的工作也是艰苦的，他们也需要得到鼓励与帮助，过分地批评与指责就会丧失他们的信心与积极性。

地方戏曲艺人在旧社会里是受压迫的。旧社会使他们没有机会学习文化，但现在已经是一个为人民所尊重的艺术家了，应该努力提高文化，学习现代一般音乐知识，起码自己要能识谱。这样不但可以更有效地整理自己的民族音乐，对改革地方戏曲与创造新的民间歌舞剧将起更巨大的作用。

对戏曲演员的培养问题，过去的科班中，有许多很好的培养与训练演员的方法应该保留下来，但也应该批判其中不好的，违反生理的或带迷信的办法。应该培养有现代思想水平、有高度文化艺术修养的艺术家为标准来培养他们。在音乐方面，除了他们必须继承自己的民族音乐，获得高度的技巧以外，还必须掌握现代音乐一般知识。利用现代音乐知识与训练的方法可以更快地掌握原来的民族音乐，譬如训练与提高读

谱与听音的能力等。训练戏曲演员如果一成不变地照老法办事,而不去注意以上这些必要的进步措施的话,那就正如沙梅同志所说,是在培养第二代戏改对象。这一点是应该引起培养第二代戏曲演员的负责同志特别注意的。

七

关于民族音乐问题,我在这里谈得太长了,问题也扯得太宽,不可能把所有的问题都谈到,因此必须结束。在这里应该再一次提出我所痛切感觉到的问题:就是我们太缺少有修养的音乐理论家与作曲家!因此很自然又想起了鲁迅先生,他的阿Q正传我在廿年以前看过一遍,但是一直到现在,仿佛印象还很新鲜。记得当时有很多新小说,虽然写的是中国事情,看起来好像是读翻译小说,连句子都是洋化的。但是从《阿Q正传》中不但使我们对阿Q的人物性格与时代背景有个很深的印象,而且仿佛我们身临其境,亲眼看见阿Q和人家打架,在墙上照出一条弯弯的影子。《阿Q正传》是地道的中国小说,在小说里使人闻到强烈的中国泥土气味。但是它既不同于任何外国小说,也不同于《红楼梦》和《水浒传》。为什么他能够写得如此深刻呢?惟一的原因就是他无论对自己本国文学、对外国文学都有很高的修养。知道得多,眼界就宽了,看问题,观察事物就会更加透澈,下起笔来自然就会不同凡响。

我们为什么往往一些很简单的问题总是争来争去闹不清楚呢?我们为什么在音乐创作上没有出现像文学上的《阿Q正传》那样水平的作品呢?我们太缺少有修养的理论家了,太缺少有修养的作曲家了。因此我在结束我的文章时,向我们音乐工作同志们再一次建议,我们要共同努力加强我们音乐界的学术研究的风气,多培养出一些真正有修养的音乐理论家与作曲家来。如何才能更好地整理与发扬民族音乐遗产呢?也是有赖于更多更有修养的音乐理论家。毛主席说,新的文艺应该是民族的科学的大众的,但是我们往往想到大众的忘了科学的,想到了科学的又忘了民族的,我们的思想老是很片面,是什么原因呢?只怪我们没有学问,眼光太仄狭了。

——原载《人民音乐》,1956年第9期

闻上海音乐学院师生为萧友梅先生树立铜像有感

刘雪庵口述　刘学苏笔记

萧友梅先生既是上海音乐学院的创始人之一，又是中国现在音乐教育的启蒙、奠基者。上海音乐学院的广大师生们，为纪念这位为中国乐教事业的开荒呕心沥血，做出艰苦卓越贡献的教育家、活动家、作曲家，决定在校园内为他树立铜塑像，并将在校庆五十五周年之日——1982 年 11 月 27 日举行揭幕仪式。我作为母校早期毕业生，得悉这一喜讯后，心情十分激动。怀着对先生的一颗崇敬之心，特追述先生一二轶事，以表对先生的深切思念。

先生早年先后两次在日本和德国攻读，学习教育学与音乐理论。由于他的勤奋和努力，在学业上获得了优异的成绩。自 1920 年归国至 1940 年逝世的 20 年间，与当时提倡以“美育代宗教”的北京大学校长蔡孑民先生一道携手，肩负起振兴中华乐教事业之重任。他曾先后担任过北京大学、北京女子高等师范学校、北京大学音乐研究会、北京国立艺术专门学校、上海国立音乐院、国立音乐专科学校等高等音乐学府的讲师、音乐科主任、教务主任、院长、理论作曲组主任、校长等职。在北京大学音乐研究会初授和声学时，听讲者达千人之多。

1927 年，奉系军阀政府下的政客刘哲任北京政府教育总长时，极力摧残艺术教育。取消各院校音乐系。先生目睹惨淡经营的乐教之幼苗，遭此毒手，心情十分沉痛。知难而进。逐于 11 月南上，在当时任大学院长的蔡孑民先生的赞助下，在上海创办了中国第一所高等音乐学府

"国立音乐学院",后改名为上海国立音乐专科学校。

为办好学校,造就专门人材,择师是其根本。由于当时国内音乐人材贫乏,先生四处往访,延聘了一些居住在上海的著名欧洲音乐家、以及中国的留学生、优秀的音乐专门人材如法利国、查哈罗夫、拉查洛夫、舍甫磋夫、苏石林、黄自、胡周淑安、朱英、吴伯超、李惟宁、萧淑娴等先后来学校授课。虽然各方面设备条件都十分差,但经他多方面努力,其水平并不低于当时欧洲的音乐学院。功夫不负有心人,培养了大量的有用之材,如器乐方面的李献敏、裘复生、丁善德、易开基、朱崇志;声乐方面的喻宜萱、孙德志、郎毓秀、周小燕、胡然、蔡绍序、劳景贤、斯义桂;理论作曲方面的贺绿汀、江定仙、陈田鹤、谭小麟、钱仁康等。这些人材中,有的在我国新音乐的建设、运动、创作、教育等各条战线上,均起着骨干的作用;有的在创作与演奏上,不仅在国内享有盛名,在国外的影响也是誉满欧美乐坛的。

在当时办学期间,先生主张既愿重视西洋进步音乐的传授,也应重视中国民族音乐的整理与教学。而且在教学中再三强调:"学习、欣赏、研究西方之音乐,以取人之长补已之短来促进、推动中国新音乐的发展兴进步"对于发展我国音乐方面,他强调:"要发展自己的音乐文化,首先应创作具有我们民族的内容和形式的作品"。

30年代是中国历史上的一个极不平凡的年代。1931年"九•一八"事变发生了,日本帝国主义侵占我东北三省,这更激起了先生强烈的民族自尊感及爱国心,他言行一致。先生说:"我们中华民族之后裔,国难当头,岂能无视坐等。古人云:养兵千日,用兵一时"当兵应以刀枪卫国,我等应以歌声唤起民众,齐心协力、赶走日寇。一个音乐工作者,应该把音乐作为一种武器,来反对日本帝国主义的侵略、挽救民族的危亡,这是民族赋予我们的重任"。在萧先生的带动下,我们音专师生如黄自、江定仙、陈田鹤、张昊等人在很短的期内,创作了一批爱国歌曲。1935年"一二•九",北平发生爱国学生运动。为声援他们这一正义行动,上海很多大学的爱国学生、在上海市政府游行请愿。在先生的鼓励下,我们音专的男女同学也行动起来,高举抗日大旗,到上海市政府去示威请愿。1936年日本指挥家近卫秀磨以日中文化交流,来校参观并曾送给音专一架钢琴。先生以邦交不正常,坚决拒绝了。先生的这一正义行动,为我们音专师生做出光辉的表率。1938年抗战后,他为学校内迁到过武汉,但没有结果;1939年汪精卫在南京成立伪组织,想拖先生下水,遭到断

然拒绝，直到1940年穷困而殁。

先生为中国乐教事业所做的卓越贡献，三言两语是述说不尽的。为振兴中华民族之乐教，先生致力于音乐教育，二十年如一日，竭尽全部心血。虽为中国现代乐教散播了种子，但却匆匆离去，未能看到他亲手播种的种子生根开花。先生的遗愿终于得到实现了。新中国建立后，在党的领导下，全国各地音乐教育机构相继成立，上海音乐学院也发生了翻天覆地的变化，在音乐园地中鲜花妍艳、倍添姿色。先生若有知，也可含笑九泉下。

1982年11月10日于北京东郊团结湖

——原载《音乐艺术》，1983年第1期

萧友梅与北大音乐传习所

谭抒真

北京大学音乐传习所是我国最早的、也是第一所音乐教育机构。它的前身是音乐研究会，创办于 1919 年 1 月，于 1922 年改名为音乐传习所。当年北大音乐传习所的人不论是教师或是同学，现在在国内的大概只剩我一个人了。我记得有个同学叫罗迴之，比我大几岁，当时我担任小提琴独奏，他替我弹伴奏。解放后在武汉中南音专教钢琴，后来也作古了。还有一位当时的老师穆志清先生，解放后在成都四川音乐学院教课，前几年去世了。

1922 年我在北京汇文学校上学，并在外面学提琴。后来有人告诉我北京大学附设音乐传习所有小提琴课，我就去了。学校就在沙滩北面叫四眼井的地方，在一条小街上。房子很古老了，走进门有十几步往下走的台阶，外面的马路反而比房子高得多。那房子很小，是明朝的建筑，有两个院落。前面的院子没有南屋，只有东西两屋；再进去有东屋、西屋，都是教室，房间很小，北屋有三间，东间就是萧友梅先生办公室，西边的两间是打通了的，供乐队排练之用。我在办公室见到了萧先生表示要想学小提琴，他欣然同意。学费很便宜，一学期只有壹块钱，而我在外面跟外国人上一次课就要五块银元。萧先生以为我才开始学琴，所以没有给我派最好的教师。当时最好的教师是赵年魁、全树荫。我的老师叫穆志清，就是前面提到的解放后在四川音乐学院教学的那位。他主要吹黑管，也会拉小提琴。上课就在西屋。当时天气已很冷了，还生了个火

炉。传习所的那批教师原是前清慈禧太后的乐队成员。他们从十岁左右招去受训，最大不过十二岁，学器乐的多数是满洲人。他们由意大利教师训练，还教他们固定唱名法。那时我正在学《开塞》(Kazser)，穆志清先生听我拉琴后说："阁下，你拉得不错，我主要是吹黑管的，琴拉得并不怎么样，我倒是能唱给你听。"后来上课是他唱我拉，他唱的音很准，不论多少升降记号，我很佩服。萧先生不常遇到，刘天华先生却经常看见，因为他也拉小提琴，有时和我谈谈。那个学期开音乐会，节目有赵年魁先生和我的提琴独奏。教师乐队由萧先生指挥，演奏了贝多芬第五交响乐，全体乐队成员都是旗人。演出地点在北大第三院的大礼堂。我们离三院不太远，去时先到传习所，大家帮着扛乐器，其中还有个低音提琴。会场灯光不亮，台上挂的是煤气灯，音乐会的前半场是独唱、独奏节目，后半场是管弦乐，萧先生作为指挥，穿的是西装礼服，演奏员都是长袍马褂。我只有长袍，没有马褂。赵年魁戴了个大礼帽，就像现在西藏人戴的那种帽子。他上台首先把帽子摘下，鞠个躬，然后再把帽子戴上演奏。

还有一件事就是在东华门大街的真光电影院开的那场音乐会，别的节目我已记不清，只有萧先生的那首《新霓裳羽衣舞曲》，至今还未忘。萧先生自己亲任指挥，乐队队员除了原有的那些人外，还有一位首席小提琴是俄国人，叫托诺夫。这首乐曲虽然用外国乐队外国乐器演奏，它的音乐效果却完全是中国味道，所以给我的印象特别深。我从前小时候各种民族乐器都学过，没想到长笛吹出来的音色和中国笛子一样优美，感到很惊奇。那时我每次听了音乐会都要写日记，写心得、感想，甚至写点小文章。那次音乐会的感想我引用了两句唐诗，叫做"此曲只应天上有，人间那得几回闻"。

《新霓裳羽衣舞曲》1923年正式出版的单行本是钢琴曲，我那次听的是管弦乐，但是管弦乐的谱子现在找不到了，很可惜。

1921年春天在上海发起创办新华艺大，我也是创办人之一，地址在打浦桥。大约五、六月份萧先生来上海，他写信给我，预备筹办音乐院，希望和我面谈。这封信是用毛笔写的，我曾保存了好多年，后来遗失了。萧先生那时住在陶尔斐斯路，与山东大学校长杨振声先生住在一起(杨先生也是为了筹办山东大学到南方来的)。我在那里见到了萧先生，他告诉我说北京的音乐系不办了，因为那批教师教学水平不高，不符合萧先生办学的要求，而上海人材多，外国音乐家也多，所以他到上海来

办学。那时我来上海已三年了，情况比较熟悉，他问我上海有那些音乐家，我说你最好去找工部局交响乐团的梅百器（Paci），社会上有名的音乐家他都熟悉。后来音乐院找到的教师查哈罗夫、法利国、苏石林等人，都是第一流的音乐家，但是国立音乐院头一年的小提琴教师不是法利国，而是安塔波尔斯基，因为1927年到1928年春天法利国回意大利度假了。

1929年我从日本回来，曾去看望萧先生，那时学校在毕勋路（现汾阳路），他带我参观了乐队还看学生上课。往后看到萧先生就少了，那时乐队中没有中提琴，我和一位从日本一起回国的同学一起学了几个月的中提琴，老师是盖尔索斯基，因为学费要25元，那位同学起先还不肯学，由我代他缴了学费，还借给他中提琴，但是他学了两次就不去了。1928年春天国立音乐院第一届学生音乐会，我担任中提琴独奏，查哈罗夫伴奏。从这以后我与萧先生就没有联系了。

——原载《音乐艺术》，1981年第1期

我国现代音乐教育的开拓者萧友梅先生

廖辅叔

1980年12月，萧友梅先生逝世四十周年纪念会会场上举办了一个小规模的音乐文献展览。其中有一幅题为“北京大学管弦乐队全体摄影”的照片。只见一些穿着长袍马褂的人，或手扶低音提琴，或夹着小提琴，或双手压住定音鼓……大家一看，先是感到滑稽，随即转为严肃，知道这是“作始也简，将毕也巨”的历史的见证。这是中国人自办的第一个管弦乐队，第一次演出贝多芬的交响乐，而第一位指挥即是萧友梅。饮水思源，我们不能不深切怀念这位现代中国音乐教育的开拓者萧友梅先生。

萧友梅，广东省香山县(今中山县)人。1884年1月7日(光绪九年癸未十二月初十日)生于故乡石歧镇。五岁，随家移居澳门，就学于陈子褒的灌根草堂，“灌根”一词是从佛教的“醍醐灌顶”引申来的。所谓“灌顶”是以智慧输入人的头顶。“灌根”则是灌溉根柢，亦即现在的所谓打好基础。这个书塾的取名，说明了陈子褒老师是一个严肃的读书人。萧家本来就是书香人家，加上灌根草堂的教育，萧友梅从小就积累了相当丰富的文史知识。他提交给莱比锡大学的博士论文之所以能够引经据典，左右逢源，是与早年所受的教育分不开的。

他名为友梅，别字思鹤(联系林和靖梅妻鹤子的故事)，这该是父亲给取的。后来又字雪朋。据他德文证书上的写法，正是肖邦姓氏的原文Chopin，可见是“肖邦”的谐音。他为什么要改字雪朋呢?梅雪争春，固然

古有明文，但是主要的原因恐怕还是受到了肖邦身抱亡国之痛，不甘心屈服于沙皇暴政之下，宁愿流亡法国，支持波兰复国运动的爱国精神的感染。萧友梅留学日本期间，孙中山所领导的“驱除鞑虏，恢复中华”的革命运动已经蓬勃开展。青年萧友梅与肖邦产生强烈的共鸣是很自然的。别字雪朋，也说明这是他在对西洋音乐有了相当的认识之后，才选上这个与肖邦谐音的名字的。

在澳门有一件事对这个孩子产生了深远的影响，那就是他家的一个邻居——葡萄牙牧师，经常在家里演奏风琴。他越听越有味，终于会唱出不少听来的曲调。他后来在自述中写道，他当时“羡慕不已，然未有机会学习也”。他正式把唱歌当作一门功课来学习，是在他回广州进入时敏学堂之后，时间是 1899 年。

时敏学堂属于近代中国最早的一批新式学堂，也是当时最有生气、最有成绩的学校之一。它创立于 1898 年。当时的最高学府京师大学堂的课程设置还是诗、书、礼、易四堂及春秋二堂，还不曾摆脱旧式书院的格局，而时敏学堂却已经设立国文、历史、地理、格致、算学、图画、唱歌、体育等课程，偏偏没有那适应封建统治需要的，也是做官捷径的“八股制艺”。如果考虑到当时清朝还没有废除科举，那么，时敏学堂创办人目光的远大，就更加令人敬佩了。

萧友梅是时敏学堂的第一届毕业生，1901 年他们十名毕业生在堂长(校长)邓家仁率领之下前往日本留学。初去的时候是自费的，1906 年才取得广东省官费留学生名额。他在取得官费之前，生活是相当艰苦的。除了家庭接济之外，他还经常担任留学生的课堂翻译，挣一点生活费作补充。他初到日本，先是考入东京高等师范附中，同时在东京音乐学校专修钢琴和唱歌，算是实现了他从童年起就要求学习音乐的愿望。这样过了五年，他在东京音乐学校唱歌科毕业。由于取得留学生官费，他进了东京帝国大学专攻教育学，同时继续在东京音乐学校学习钢琴。1909 年于东京帝大毕业，结束了他的学生生活。

日本邻近中国，是孙中山革命活动的海外根据地。孙中山在澳门行医的时候，已经是萧家的座上客。1900 年萧友梅在日本再见到孙中山，即经孙中山的介绍加入同盟会。他是以学音乐出名的留学生，比较不受警探的注意。他的寓所因此也成为孙中山与他的信徒廖仲恺、胡汉民等人商量革命活动的地方。萧友梅又不像其他革命家那样善于出谋划策，因此每当他们密商大计的时候，他就抱着廖仲恺的孩子在门外玩耍，实

则担任望风。随着革命形势的发展，全国各地先后爆发了几次武装起义。清政府非常痛恨孙中山，于是照会各国禁止孙中山在他们国内居留。1910 年孙中山从檀香山再去日本，日本已经答应了清政府的要求，协同缉捕孙中山。孙中山陷入了走投无路的窘境。这时候萧友梅挺身而出，让孙中山匿居自己的寓所，饮食生活全由萧友梅包下来。同时承担了孙中山与外界联络的全部工作。这样过了一个月，孙中山才避开侦探的耳目，秘密去了新加坡。不久，萧友梅也束装返国。为了取得合法的身份以掩护，他参加了在北京保和殿举行的留学生考试，结果取得了文科举人的“出身”，并被任命为清政府学部（教育部）的视学。翌年，武昌起义打响了，中国从此结束了长达两千年的专制王朝的统治。

1912 年孙中山就任中华民国临时大总统，任命萧友梅为总统府秘书。4 月 1 日，孙中山解除总统职务，萧友梅随之离开南京。先是游览了慕名已久的杭州西湖，当然也没有忘记梅妻鹤子的孤山处士林和靖，然后回广东去当教育司（教育厅）学校科科长。当时广东属于国民党的势力范围，不受袁世凯的控制，已经提出了男女同学的倡议。10 月，北京教育总长蔡元培通知萧友梅，说是官费问题已经解决。于是他再次出国，去德国莱比锡留学。

对萧友梅来说，官费留学不成问题后，成问题的是家庭的生活费用。原来萧父续娶的夫人养了十来个孩子，光靠萧友梅的哥哥实在不能应付全家生活费的支出；因此萧友梅出国留学，还得把他官费的一部分节省下来寄回家中。他在德国生活俭朴异常，有一个时期还借住在修道院。

这次他留学目的地之所以选定莱比锡，是因为他要专攻音乐。他知道日本的音乐教育是取法德国的，再求深造，当然应该去德国，所谓取法乎上也。他在莱比锡也像在东京一样，兼读两个学校：莱比锡音乐院及莱比锡大学。莱比锡音乐院是门德尔松创办的，当时的乐坛泰斗如里曼、谢林等等都在两校任教。说到演出，又有世界闻名的布帛会馆音乐会及妥玛斯教堂合唱团，的确是学音乐的好地方。威廉帝国虽然是军国主义国家，大学却是非常自由的。学生迟到 15 分钟不算迟到。萧友梅与众不同，他准时进入课室，让教师利用这 15 分钟给他当面批改作业。他的结业证书上的各科评语都是“好”。“勤奋”这一项的评语则是“极好”。总评中又有“道德上无懈可击”的考语。据当时的留德同学说，像萧友梅那样始终没有发生过什么风流韵事的人，差不多可以说是绝无仅有。他

把别人上跳舞厅、坐咖啡馆的时间都用到学习上去了。

1916年春天，他在莱比锡音乐院的课程修毕，随即向莱比锡大学提出博士论文《中国古代乐器考》(这是中文通行的题名，德文实为《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，7月通过，被授予哲学博士学位。主持论文答辩的教授是里曼。由于第一次世界大战正在激烈进行，海上交通陷于停顿，他无法及早返国。于是再到柏林大学继续研究。他选听的课目有哲学、教育学、伦理学、儿童心理学、音乐美学等等，同时也参加音乐学的讲习会。这时比较音乐学经过施通普夫和霍恩波斯特尔等人的努力，已经从当初以音乐文化的各个因素为重点扩大成为结合外民族的音乐观点作为整体，同时密切联系一切精神的与物质的文化加以考察的民族音乐学。因为时间的关系，萧友梅未能进行深入的、细致的研究，作为这一时期学习成果的纪念品，他写有《中西音乐的比较研究》、《古今中西音阶概说》等有关的文章。除此之外，他还进柏林施特恩音乐院研究作曲、配器、指挥及古谱读法。他研究范围之广，用力之勤，都是当时音乐界少有的。

正当他迁居柏林，再求深造的时候，从10月底到11月初不到十天的时间内，先后传来黄兴、蔡锷相继逝世的消息。萧友梅对这两位伟人的逝世感到至深的悲痛，曾写成一首题为《哀悼引》的钢琴曲。据他的附注说，这是从贝多芬《英雄交响乐》的丧礼进行曲得到启发的，可以说是中国人最早运用西洋曲技抒写深刻的感情的有数的乐曲之一。

德国是发达的工业国家，农产品一向是靠国外进口来补充的，协约国看准了德国的弱点，对德国实行封锁。到了1917年，据萧友梅的回忆，德国人民已经濒临绝粮的危险。他于是移居波森的乡村布什朵尔夫。波森原名波兹南，是波兰的领土。1815年波兰遭到俄、普、奥三国的瓜分，波兹南割给了普鲁士，到1919年根据凡尔赛条约归还波兰。他在那里自己动手种马铃薯，这才解决了缺粮的困难。波兹南由波兰收回之后，萧友梅仍返柏林居住。1918年，他终于登上返国的航程。

这一年他回国之后，先任教育部编审员，兼任北京高等师范学校附设实验小学主任。一年之后，北京大学校长蔡元培从欧美考察教育归来，即聘萧为北京大学讲师，开始了他后来近20年的音乐教育工作。

北京大学本来设有音乐研究会，设立这个讲座，目的在“研究高尚乐理，养成创造新谱之人才，采西乐特长，补中乐之缺点，使之以时进步”。过去限于人力，所谓理论之研究并未能迅速开展。现在萧友梅来

了，音乐研究会的工作立刻大有起色。为了扩大影响，音乐研究会改名音乐传习所，活动范围也从学校内部改为面向社会。萧友梅主讲的和声学及音乐史，是第一次设立的课程，听讲的人踊跃异常，同时组有17个人的管弦乐队，部分是从海关总税务司接收过来的，木管乐器及铜管乐器每一种只有一个人，没有乐器的那些声部则自钢琴担任演奏。说起来当然是够简陋的，然而总算有了一个中国人自己组织的管弦乐队，而且让群众有了定期聆听纯正音乐甚至于交响乐的机会。

1920年北洋政府接受章太炎的建议，采用古歌《卿云歌》为国歌歌词，还设立了国歌研究会，公开征求曲谱。我们从鲁迅1920年的日记里还可以找到有关的记载，如1月26日，"下午赴国歌研究会"。4月16日，"下午……赴国乐研究会"。6月7日，"下午赴国歌研究会"。10月10日，"午后赴美术学校国歌研究会听演唱"。评选的结果，萧友梅的曲谱获得通过。1921年7月正式颁布定为国歌。

在1921年他担任北京大学讲师的同时，还兼任北京女子高等师范学校音乐体育专修科主任。鉴于体育与音乐两科的要求各不相同，他建议两科分立，音乐科主任一职即由他担任，音乐教育从此才比较带有专业性质。女子高等师范学校改为女子师范大学之后，他仍连任音乐系主任。1926年起他又兼任北京艺术专门学校音乐系主任。此外他还于1921年与赵元任等组织"乐友社"，1923年与刘天华、杨仲子等组织"国乐改进社"，大力推动我国音乐的研究与改进。

20年代的中国，音乐教材是非常缺乏的。为了应付教学的需要，他往往是随写随教。1922年他的第一部歌曲集《今乐初集》出版，一年之后又出版了《新歌初集》。这些歌曲都是先写歌词，然后依照歌词的内容配上适当的曲调和钢琴伴奏，一洗过去依调填词的旧习。中国近代创作的艺术歌曲，无疑应以这两本歌曲集为主要的代表。歌词的作者易韦斋，早年曾参加以柳亚子为领袖的革命文学团体南社，也是萧友梅在总统府秘书处的同事。可惜的是易韦斋终究是旧式文人，写起歌词来虽然力求创新，那些歌词总有点像那些"解放脚"，遣词造句，不大自然，从而影响了歌曲的推广。除了上述两本歌曲集之外，他还为商务印书馆编写了《唱歌教科书》、《钢琴教科书》及《小提琴教科书》。他也曾根据白居易的《霓裳羽衣舞歌》探索霓裳羽衣舞的结构，写成一首管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》，交由他所指挥的管弦乐队公开演出。胡适的《四烈士冢上的没字碑歌》是纪念辛亥革命时期谋炸袁世凯（没有成功）的杨禹昌、张先

培、黄之萌及谋炸良弼(成功了)的彭家珍四位烈士的。但碑上却只有一个杨禹昌的名字,所以称为没字碑。萧友梅曾为这首诗谱曲。他还为胡适一首《平民学校校歌》的歌词配曲。歌中提出了“不作工的不配吃饭”的话。还有《五四纪念爱国歌》也是他在这一时期的作品。

萧友梅在北京六七年,虽然身兼数职,成为音乐教育的重镇,但是他梦寐以求的却是一所独立的符合国际标准的音乐学院。早在回国之初,他就向北洋政府教育部提出过一个创办音乐院的计划。教育部把计划送到财政部. 财政部却原封不动地把计划退还给教育部。后来他的留日同学范源濂当上了教育总长,萧友梅还曾为他写的《民本歌》谱曲,此人算是对音乐比较有所了解的。萧友梅以为这一次有了指望了,范也真心答应支持他。可是在那军阀混战的年头,官场简直像是走马灯一样。萧友梅的预算计划还没有抄写完毕,范源濂已经下台了。到了张作霖高踞北京宝座的时候,那个教育总长刘哲来得更痛快,根本就要撤消北京国立九院校的所有音乐科系,他竟认为音乐是“伤风败俗”的玩艺云云。萧友梅有什么办法呢?他只好黯然南下。

中国有一句老话叫做“否极泰来”。这句话用在萧友梅的遭遇上倒是非常合适。撤消北京各院校的一切音乐科系,当然他是连一片立足之地都没有了。物极必反,等待萧友梅的却是要他去创办独立的音乐院。大学院院长蔡元培向南京政府提出的创办音乐院的建议经过反复讨论——还有争论——终于通过了。不过说起来也真可怜,堂堂音乐院说好的六万元开办费始终没有发下来,只拿到第一个月的经费二千六百元,算是开办费。以后每月经费增加到三千元。1928 年度起要求增加三千元,结果只批准了二千,每月经费定为五千元。其拮据是可想而知了。招生的时候碰到的困难也不少,因为 11 月 1 日开始报名,这时别的学校老早已经开学,加以音乐这玩艺即使不像刘哲所说的“伤风败俗”,总是“倡优所畜,流俗之所轻也”的,有的学生想报名:还不免徘徊观望。好在招生广告上写明:“院长蔡元培,教务主任萧友梅”,这才使报名者壮了胆子怀疑的家长也不敢坚持反对。因为蔡元培是大名鼎鼎的教育家,决不会坑害青年的。于是乎来学的人一年比一年多,以致于人们认为能够考上音专就已经算是一种荣誉。

如果说勤俭办学有什么标兵的话,那么,说萧友梅是最早的一个,该不算是过分夸大的。所谓勤俭办学,并不仅仅是会省钱就算了,这是要求用尽可能少的人,花尽可能少的钱,去办尽可能多的事,而且要把

事情办好。试以注册工作为例，从学生报名、查验证件、计算成绩、填写证书、排课表、分琴房、订校历直到出通告、发通知，逢到节日放假、学生请假，还要另发英文通知给外籍教师。总之，凡是与教务有关的事情全由一个人包下来了。又如图书馆的一个工作人员除了管中外图书乐谱的采购、登记、分类、借还之外，还要代售进口乐谱。因为当时上海虽然是中国的第一个大城市，却还没有一家书店出售适合专业教学用的乐谱。外商琴行出售的原版乐谱又贵得惊人，学校只好委托一家德商书店直接向德国定购乐谱，然后照成本卖给学生。地窖是堆放煤炭杂物的，现在用来做学生琴房。比较大的房间全都用作教室，校长室就在阳台上，在栏杆上面装上一排玻璃，既能挡风，又能遮雨，满亮堂的。有一年年底，学校也像别的大学一样，有了一点节余。别的大学都用那笔钱买了汽车，萧友梅考虑到学校还缺少一台开音乐会用的三角琴，于是把它用到节骨眼上。不久，一台崭新的伊巴赫牌三角琴从德国运到了上海。这台历尽沧桑的三角琴现在还保留在上海音乐学院录音室，作为艰苦创业的历史的见证。至于汽车呢，这一次买不成，以后终萧友梅的一生，音专始终不曾有过一辆专用汽车。

先是，蔡先生早于音乐院成立的是年年底，即向南京政府推荐萧友梅继任院长。但萧友梅一再谦辞，只以代理院长的名义领导全院工作。不幸到了 1929 年夏天，却发生了一场风波；起因是学校规定暑假期间学生留校住宿每人需交八元宿杂费。因为学校的宿舍是租来的，房租水电费不管你暑假不暑假一样照收不误，学校经费短绌也是实情。另一方面呢，照当时的物价计算，八元钱对一般穷苦学生来说，不能不说是相当沉重的负担。本来嘛，只要互相体谅，这样的问题是不难解决的。不幸的是有人利用学生的不满情绪，希望事情闹大，指使学生跑到南京向国民党政府请愿，以便趁机取萧友梅而代之。结果萧友梅请求辞职，音乐院宣告停办。恰巧是年 8 月南京政府教育部公布了《专科学校组织法》，该法规定凡是传授一种专门技术的都应称为专科学校。音乐、绘画于是与陶业、制革、会计、保险、税务等等属于同一类。叨这个组织法的光，音乐也算是有了一席之地，可是却从原来的大学地位降低了一级，改名为音乐专科学校。南京教育部仍聘萧友梅为校长。原音乐院的学生凭音乐专科学校的通知来校注册。没有收到通知的学生——其中也有冼星海——从此被取消了入学资格。平心而论，这次风潮的起因纯属经济问题，并没有政治性质。如此折腾，实在是萧友梅生平最痛心的一件事。

萧友梅的办学方针是因材施教，学生可以自由选择教师，再由学校根据教师的具体情况统筹分配。主科分初、中、高三级。学生修满20学分即可升级。何时修满不取决于时间的长短，而是取决于学习的成绩。为了充分发挥师生的积极性，学校每隔一两个月即在校内举行汇报性质的音乐会，春秋两季则向社会上租用礼堂，举行比较大型的音乐会。为了促进师生的创作和研究工作，1930年起先后发刊《乐艺》季刊及《音乐杂志》，并与商务印书馆签订了印行音专丛书的合同。同时还在校刊上开辟歌词专栏，邀请校内外人士投稿，为歌曲创作提供歌词。每逢重大事变如"济南惨案"、"九·一八"事变等等，他总要发动师生创作歌曲趁早在校刊上发表；或印成单本分发。"九·一八"事变之后，他还组织了抗敌后援会，进行街头募捐，并先后在上海、杭州等地举行鼓舞敌忾音乐会，所得款项即捐赠抗日团体。；他自己也总要在百忙中动手创作，从不放弃他应尽的责任。

音专是培养音乐独奏独唱人才的学校，但是萧友梅始终没有忘记另一个重要任务是培养音乐师资。因此本科之外特设师范科，音乐主科修毕中级课程(40学分)即可毕业，以便适应音乐教育的迫切需要。考虑到内地音乐师资特别缺乏的具体情况，要内地学生万里迢迢跑到上海来报考确有困难，何况能否录取也是一个大问题，于是他通过教育部通告各省教育厅保送学生若干人来音专学习，毕业之后仍回原地工作。这样一来，西北、西南那些边远省都有学生来接受系统的专业性的音乐教育。有些学生对人说，若不是这个保送办法，要来音专学习，那是想也不敢想的。当然，这种做法并不能彻底解决问题，但是像他那样念念不忘改变边远省区音乐教育的落后状态的心情，却是非常之令人感动的。

萧友梅毕生尽瘁于音乐教育事业，始终是在蔡元培教育思想影响之下进行工作的，即所谓"仿世界大学通例，循思想自由原则，取兼容并包主义。"他所要求的是艺术上相对的独立性，所以"九·一八"事变之后，蒋介石借口国难，加强学生军事训练，派遣军事教官进入各大学，实则加强对学校的法西斯统治的时候，萧友梅曾经书生气十足地密报南京教育部请将军事教官调离学校。结果正好比泥牛入海，杳无消息。

音专虽然打着"国立"的堂皇的招牌，却长期租用别人的房屋，连自己的校舍也没有一幢，只要业主一提出收回，就得匆匆忙忙的找房子搬家。音乐院的开办费六万元始终不给补发，加上连年内战，特别是"九·一八"和"一·二八"这样的重大事变，欠发经费几乎是家常便饭。为了兴

建校舍，只好邀请一些社会名流组织筹建校舍募捐委员会，东求西讨，只凑到了一万元多一点。直到1934年南京政府教育部才批准了五万元建筑费，分十个月发给。于是在江湾买了地皮，建起了自己的校舍。1935年年底举行了落成典礼。也因为有了比较大的校舍，才有可能接受各省保送的师范科学生。可惜好景不长，1937年，日本的侵略从芦沟桥扩大到了上海，江湾立刻陷入日本帝国主义的炮火之下，音专于是又来了一次更大规模也更紧急的搬家。幸亏萧友梅临危不乱，亲临现场，将图书、乐谱、乐器、教学设备、家具全部安全运送到了法租界。10月18日补行开学典礼，在开学典礼上老校长仍然非常乐观，说搬家是音专的家常便饭，等到秩序稳定一点之后，还应该开些音乐会，至少可以筹到一点钱来做救济工作。11月上海沦为孤岛，只有海路可以通往香港。1938年暑假，萧友梅曾亲自跑到国民党政府临时所在地武汉，商量音专内迁问题。也打算在桂林设立一个分校，以便应付突发变故。结果一无所获，只好空手回到上海。音专虽然风雨飘摇，仍然继续上课，发刊杂志《林钟》，进行唤醒国魂的工作。1940年还为一些任教十年的教师举行纪念会，颁发奖状、以示毋忘祖国。这一年汪精卫已经公开投敌，跑到南京，在日本侵略军的刺刀底下组织汉奸政府。汪逆妄图利用同盟会的老关系拉萧友梅下水。萧友梅虽然贫病交迫，仍然坚决不受汉奸的勾引，保持了崇高的民族气节。萧友梅一死，音专就给换上了南京汉奸政府音乐院的招牌。这真是古语所说的，“疾风知劲草”，越发使人认识到萧友梅是中华民族的优秀儿子。说到民族气节，还有一件事值得大书一笔的，是他拒绝接受日本侵华首相近卫文麿的弟弟近卫秀麿赠给音专的钢琴。1936年，近卫秀麿来上海指挥上海租界工部局管弦乐队，事后曾来音专访问，并对音专学生发表演说。演说之前萧友梅对近卫表示，目前中日关系很不正常，在台上讲日本话，恐怕学生感情上难于接受。好在他们两人都是德国留学生，他建议近卫讲德语，由他担任翻译。为了表示“亲善”，近卫说他回国之后，要赠送一台钢琴给音专。不久，日本驻沪领事馆通知音专，说近卫秀麿赠给音专的钢琴已经运到上海，请音专派人来商谈交接仪式。出乎日本人意料之外的是萧友梅并不领情，复函谢绝了。

音专的课程主要是西洋音乐，但是学生差不多都要学民族乐器，平时学生还有民乐合奏的组织。这说明萧友梅并不主张全盘西化，他反对的只是民族音乐的因循守旧。他晚年还亲自开讲中国音乐史。他评价音

乐作品的标准是看它是否“适合中国人的耳朵”。他认为构成音乐的要素有三，第一是内容，第二是形式，第三是演出。音乐训练的目的是使学生懂得如何将其精神、思想与情绪通过适合的形式表现出来，而且要从传统的及民间的音乐收集材料，作为创作的基础。他的歌曲一般总听得出是中国风味的，采用西洋技法也并非在于争奇斗巧。他批评与他合作写过不少歌词的易韦斋，说他的作品多失之艰涩。

他回国之后，差不多每年都有新著出版，有时还不止一种。移居上海初期；还是把年出一书定为努力目标。但是随着校务的繁忙，年龄的增长，健康情况也在走下坡路，《普通乐学》之后已经再没有专著出版，但仍不断有文章发表。他的专门著作除了前面提到的那些之外，还有《和声学》及《曲体学》；单篇印行的有合唱曲《春江花月夜》、歌曲《杨花》、大提琴曲《秋思》。此外如弦乐四重奏《小夜曲》、管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》及不少论文与歌曲均待结集刊行。

在不少介绍萧友梅生平的文章中，都会提到萧友梅生活严肃。要想打听什么有关他的罗曼史，你准要失望。四十多岁了，还过着独身生活。有朋友向他提出这个问题，他说，“我已经同音乐结婚了”。直到 1932 年他才同沪江大学毕业生戚粹真结婚，做媒的是音专声乐组主任周淑安。据周淑安说，她每到萧家串门，萧老太太总要找她谈这个问题，说得多了，于是从中撮合，促成了这门亲事。他俩事先毫不声张，只是悄悄地去了杭州。杭州艺专校长林风眠作为证婚人，送给新婚夫妇一幅手绘的国画。回到上海之后，也不摆酒，不受礼，只在音专邀请教职员开了一个茶话会，同大家见见面，完成了 50 岁老新郎的韵事。所谓 50 岁是虚岁，从阴历光绪九年算起，算到 1932 年不就是 50 岁了吗?萧师母是教会学校出身，教会学校的学生中间不少是基督教徒，萧师母也不例外。结婚之后，她反复劝说萧入教，萧先生却坚持说他是无神论者，不入教。这个矛盾始终不能解决，直到萧先生病情恶化到连说话都已经十分困难的时候，他还挥手示意要那个为他做忏悔祷告的牧师离开病房。1940 年 12 月 31 日凌晨，萧先生的心脏停止了跳动。他病逝在体仁医院。医院设在旧法租界辣斐德路 325 号。1931 年到 1935 年，这里原是音专的临时校舍。死前两天，他还叮嘱前来探病的人回学校去记住把钢琴课室朝外的门缝用硬纸条塞紧，以防吹进冷风，冻坏学生的手指。据萧师母说，这是他最后的遗言，正好体现了这位毕生献身于中国音乐事业的作曲家、音乐学家、音乐教育家的博大高明的精神境界。遗孤两人，长子萧勤，抽象

派画家。1956年他赴欧洲学习绘画，先后参与东方绘画协会、庞陀国际艺术运动及苏尔雅国际艺术运动的创办，并在世界各大都市举行过个人绘画展览，参加各种公开绘画展览。他的作品已被世界四十多个美术馆收藏。现在定居意大利米兰。1980年曾回国参加萧友梅逝世四十周年纪念会。次女雪真，有志继承父业，专攻音乐，不幸患精神分裂症，长期病卧医院。未展长才，至堪惋惜。

1944年我在重庆见到故画家司徒乔，谈到萧先生，他发愿要为萧友梅画像。可是日本投降之后不久，他就去了美国。1950年他回到解放后的新中国，等着他去描绘的重大题材太多了，他还来不及揣摩他亡友的音容，死神就已经无情地夺去了他手中的画笔。现在，这个缺憾已经得到弥补了。刘开渠同志不顾繁忙的工作和炎热的天气，最近已经完成了萧先生的塑像，不久就要浇铸铜像，赶在今年11月27日上海音乐学院55周年校庆的日子在校园中竖立起来，为中国乐坛的一代宗师留下一个启迪后人的永久的纪念。

——原载《文化史料》(第5辑)，中国人民政治协商会议全国委员会，文史资料研究委员会编，文史资料出版社，1983

聂耳歌曲的艺术特色

朱践耳

人民音乐家聂耳不满24岁就过早地离开了人间，他的生命之火花太短暂了。可是，这火花却是那样的灿烂辉煌，光芒四射，照亮了近半个世纪以来我国新音乐发展的道路，并将继续不断地照耀下去。任何艺术珍品，绝不会随着岁月的流逝而失色。聂耳歌曲不仅在革命战争年代是卓越的艺术珍品，而且永远是我国人民值得骄傲的宝贵的精神财富。

文艺是社会生活在作家头脑中反映的产物。而任何反映，都是千差万别的。一般说，创作过程有三个层次：接触生活——认识生活——反映生活。如何认识生活主要取决于作家的思想即世界观，如何反映生活主要取决于写作技巧。生活、思想、技巧三者是辩证统一的关系。

聂耳生活的时代背景，一方面是中华民族灾难深重，人民生活在水深火热之中；一方面是反动统治黑暗腐败。当时，有些人在徬徨，悲观叹息，认为中国没有希望了；有些人则醉生梦死，今日有酒今日醉。于是，黄色歌曲、靡靡之音，应运而生，大肆泛滥。在这样的生活现象面前，聂耳是如何去认识它呢？他说："你不听见在这地球上，有着无穷的一群人在你周围呐喊，狂呼；你要向那群众深入，在这里面，你将有新鲜的材料，创造出新鲜的艺术。喂，努力，那条才是时代的大路。"[①]聂耳就是根据这样的认识，确定了自己的生活道路、艺术道路和创作道路，喊出了"我们所需要的不是软豆腐，而是真刀真枪的硬功夫。"[②]他以笔作刀枪，投入战斗。他的歌曲最显著的特色，就在于跳动着时代的脉搏，呼喊出

人民的心声。其中有些是对劳动人民痛苦生活的写照,包括矿工、码头工、筑路工、打桩工、打砖工、挖河工、纺织女工、农民、牧羊女、茶农、卖花人、报童、歌女、华侨……。甚至像《春日谣》这样似乎写爱情的歌曲,也借题发挥写了农村破产的悲惨景象:“面对儿郎没米讨不成亲”,“南村儿郎没米交租丧了命”,“北村儿郎拉夫去当兵”,致使“东家大姐”无法嫁人。这些歌曲对人民的疾苦表达了深刻的同情,对吃人的旧社会发出了强烈的控拆。另外有些歌曲则是明确号召人民起来抗日,起来革命。是聂耳第一个喊出了“起来,不愿做奴隶的人们”,“到前线去”,“担负起天下的兴亡”,“要做中国的主人”,“建设新社会的前锋”,“要引发地下埋藏的炸药”,对准旧社会“轰”,“明天一切属于我们自己”,这明天,就是“天下为公,世界大同”(当时环境下不可能直截了当地提出共产主义)。

为什么聂耳能这样认识生活,反映生活呢?还是用他的话来回答:“不论你从哪一条路跑,你对于哲学的基础不稳定,终于是难得走通的。”(那时他正攻读恩格斯的《反杜林论》)“脑筋若无正确的思想的培养,任它怎样发达,这发达总是畸形的发达,那么一切的行为都没有稳定的、正确的立足点。”

学了马克思主义哲学,有了“正确的立足点”,他才能正确地认识生活,深刻地反映生活,才能创造出新鲜的艺术。所以,在研究其歌曲的艺术特色时,必须首先把握“立足点”这个前提,才能有正确的理解。反过来说,他艺术上的创新,他的创作个性等等,也要从如何正确认识生活、反映生活这个角度才能找出正确答案。

聂耳歌曲的艺术特色,主要表现为以下三个方面。

(一)笔锋犀利

聂耳对生活有敏锐的洞察力,能“听见”群众内心的“呐喊,狂呼”,并善于用生动的音乐语言表达出准确的形象、真切的感情。

谱例 1



在30年代上半叶，侵略者掠夺了我们的土地、豆米和一切，人民已经忍无可忍，而反动统治阶级却不许人民抗日，“抗日有罪”正压得人们透不过气来。从更深远的角度来看，近百年来一个又一个不平等条约所带给中国人民心灵上的痛苦感、压抑感，都通过这低沉有力的音符形象地表达出来了。这里每个字都像从紧咬着的牙缝中迸发出来的，在短促的音型之后，猛然冒出一个长音：“上前”，好似冲破了重重阻难，终于杀了出来！同时，在这一拍一音的节奏中，又仿佛听到了亿万人民整齐而又急促的步伐和心的跳动，大家手挽着手，下定决心去和敌人拼了！手法非常简练，仅仅几笔就勾出一个形象。在乐句重复时只添了很小的一笔——“子弹”二字的处理，是非常传神的。这段歌，音域只有六度，而包含的内在感情却是丰富的。聂耳歌曲有漫画式的简练、传神，又像木刻，笔锋犀利，入木三分。为了突出“上前”这一行动，前面用了较短促的音，而且一小节更比一小节短促，随着旋律向上进行，一直逼出“上前”这个长音，既对比明显，又衔接自然。如用乐队演奏，前二小节好似小提琴在G弦上的齐奏，第三小节则是全乐队的强奏，具有交响性的效果。这说明聂耳的音乐感觉很强，每个音，每个节奏和音色的运用都很讲究，笔墨少而内容丰富。

谱例 2


铁蹄下的歌女
许幸之词
我们到处卖
唱，我们到处献舞，谁
不知道国家将亡，为什么被人当作商女！？

谱例 3


码头工人歌
蒲风词
从朝搬到夜，从夜搬到朝。
眼睛都迷糊了，骨头架子都要散
了：搬哪，搬哪，唉依哟嗬，唉依哟嗬，
唉依哟嗬，唉依哟嗬，笨重的麻袋、钢条、
铁板、木头箱、都往我们身上压吧！

谱例 4



谱例 2 有两个具有特色的音调：一是波折音式的音调（谱中处），一是由弱起向上的、激情冲动的音调（谱中↗处），构成了贯串全曲的两个特性音调。它好似凄惨的号叫，又好像是企求、寻找，向苍天在鸣不平，有悲有愤，寥寥几笔，就把特定人物的神情刻画出来了。

谱例 3 能从上海码头工人的《海门搬运号子》找到一点渊源关系。（见谱例 4）

聂耳在深入码头生活时很可能听到过这号子，不过他用的却是三连音，这在原始号子里是很少见的。因这首歌主要不在写劳动，而是表现码头工人的生活和思想感情。这三连音使人联想起工人们扛着沉重的货物，步伐蹒跚，摇摇晃晃，跌跌撞撞的神态。在节奏上改动了一点，比原始号子的表现力和形象性就强多了。还有那民族调式中的两个"偏音"——音阶第四级和第七级这两个特性音的运用，正用在刀口上，形象地描绘出工人们迷迷糊糊，晕头昏脑和全身筋骨都要"散"了的神情。当"麻袋"、"钢板"等等一件件堆上来，直到"压吧"这个特色音出现时，使人感到真有千钧之力，这一个音用得多么好啊！它不仅给人以重压感，深刻反映了码头工人的非人生活，也唱出了他们内心的极度愤懑。这里，着墨不多，而感情的份量却是那样浓重，这正是聂耳歌曲的深刻性之所在。

(二)不拘一格

聂耳的歌曲，音乐语言新颖，曲式结构自由，开创了时代的新风格，新气派。这创新，来源于他走的是新道路，写的是新题材，用"新鲜的材料，创造出新鲜的艺术。"在他以前，有人也曾写过有关劳动人民的歌曲，但是把工人阶级作为时代的主人出现在歌曲中，聂耳却是第一个。

新的人物需要新的语言和新的表现手法。如《开路先锋》中的"轰轰轰"以及"哈哈"大笑，都非常新颖独特，表现了工人阶级推翻旧世界、创造新世界的自豪感。在歌曲中插白，是他多次运用的一个手法。如《码头工人歌》、《前进歌》中的插白是为了适应戏剧的需要（歌剧本来就是有

唱有道白)，故插白比较自然。同时，他的歌曲相当口语化，使说与唱的衔接达到了天衣无缝。另一种插白则为了起对比的作用。如：

谱例5



这一大段基本上是一拍一音。插上两句白，既避免了平板，又使“上前线去”这一重要的号召更为突出，于前后都起到了对比变化的作用。这插白不同于前述的那种，它没有音高，但有节奏，故与歌唱能浑然一体。

聂耳歌曲在节奏处理上非常生动、别致，富有创造性。如《义勇军进行曲》中“到了最危险的时候”一句的处理，好像是违反了词句的自然节奏，但正是这种“反常”的节奏，使这警句变得更为醒目，使人们惊醒地感到危险的紧迫性。这是大胆而又天才的一笔！请看《自卫歌》中的“子弹”(见谱例 1)，把急切心情和倔强性格表现得多么生动！聂耳非常善

于使用休止符，丰富而多样地发挥了休止符的表现力。如《开路先锋》(见谱例 7)，故意把"我们要引发地下埋藏的炸药"作了破句处理，节奏由短而长，旋律由低而高，作"接龙"式的一浪又一浪地推向前去，这一连串的短促有力的节奏音型，再加上其后的连续六个排句，构成了一次又一次地向旧世界进攻的生动形象。

在节奏上，聂耳还常常用强弱拍倒置或交替的手法。如例 5《自卫歌》，五拍、六拍、七拍的交替出现，两句插白，一起于强拍，一起于弱拍，这就有了生动性，避免了一拍一字的刻板性。还有不少歌曲，如《前进歌》、《毕业歌》等都结束在弱拍上，有意加强音乐的动力感，避免四平八稳的完满终止。所以在演唱《毕业歌》的结尾时，决不可将"兴"字随意延长为两拍，只能延长在"亡"字上，否则，就不符合聂耳歌曲的创作手法，有损于《毕业歌》朝气蓬勃的性格。有时，却又特意强调结束的稳定感。如《义勇军进行曲》末尾的"前进"，是强弱拍倒置的处理法，而最后却意外地重复一个"进"字，把反节奏突然正了过来，达到坚定有力的结束。由此可见节奏处理的多样化、生动化。

在曲式结构上，聂耳歌曲更加自由灵活，不拘一格。除少数民歌风的歌曲如《塞外村女》、《卖报歌》、《飞花歌》等，词曲都较方整，并采用分节歌的形式外，大多数歌曲可称之为"散文诗式"的。这里有两个原因：一是歌词本身不方整，是自由诗体的；二是为了把词意细致地表达出来，更好地发挥歌曲的战斗作用，就需要配上各种不同的旋律，使音乐形象更具体、生动。其实，用常见的二部、三部曲式来谱曲，对聂耳来说，并不困难。但他不愿意让那现成的格式来束缚他那奔放的热情和乐思。那么，是否就没有"格"了呢？不，它是自成一格，有它自己的逻辑性，规律性，是符合对立统一的辩证法规的。聂耳在中学时的作文，就有一篇叫《何谓逻辑》，可见他对此有一定的研究，对结构的完整性是很讲究的。他善于将散文式的歌词，用音乐使之规范化，这正是他写作技巧的高明之处。

如《义勇军进行曲》的歌词，形式自由，词句长短不一。而音乐曲式则既自由、又严谨，是一个很匀称的拱形结构。开头的"起来"与结尾的"前进"是同一动机，全曲两处突出的最高点音："中华"位于第 18、19 拍上，而"一心"则位于倒数第 18、19 拍上，正好遥相对称。高潮正处于三分之二的所谓"黄金标界"处。如果把前奏联系起来看(作为国歌，由乐队演奏时更明显)，又有带再现的三段法的特点。聂耳在作曲时不一

定就精确地计算好了"黄金标界"和拱形结构等等，但由于他敏锐的音乐感，对音乐辩证法的掌握，以及创作经验的积累和成熟(这是他最后的一首作品)，自然而然地、恰到好处地达到了音乐结构的均衡性和完整性。

在音乐的辩证法方面，他主要运用了重复和对比这两个手段。用重复来解决"散"，使材料集中，形象统一；用对比来避免"平"，使音乐有活力、有生气。重复的手法也很多样，有两个是最常用的：一是吸取了器乐中常用贯串音型和贯串节奏。如前面已提到的《铁蹄下的歌女》中的两个特性音调，贯串全曲，构成一个完整的、富有个性的形象。《自卫歌》中，一拍一音的节奏也贯串全曲，形成了这首歌的特色。另一个重复的手法就是排句。除了歌词是排句(如《新的女性》、《毕业歌》等)音乐自然用排句外，歌词不方整、不对称时，音乐却用重复的办法使之变为对偶句。如《打长江》中"只靠大家一条心"是单句，用重复的写法来补成双句，使音乐完整。这一手法在《开路先锋》中最为突出。该曲词句长短不一，差别极大。音乐巧妙地利用劳动号子中一领一合的形式，把每个单独无偶的句子都重复一次，不过重复时旋律不同，节奏相同，就好像对联那样，字不同，但却对仗工整，使音乐在形式上完整，并富有民族特色。

有些歌曲则兼用上述几种手法。如《毕业歌》既用了排句的手法，又用了贯串节奏——切分节奏，这是聂耳常喜欢用的，但这首歌中最多，也最重要，这种冲击波式的切分音，正构成了歌词中"巨浪"波澜起伏的生动形象。在曲式结构上有明显的三部曲式的因素，而且用的是倒再现(见谱例 6)

谱例 6


毕 业 歌
孙瑜词
a. b. c. d.
同 学 们! 大 家 起 来! 担 负 起 天 下 的
兴 亡。 听 吧, 满 耳 是 大 众 的 嗟 伤;
看 吧, 一 年 年 国 土 的 沦 丧。
巨 浪! 巨 浪! 而 此 地 增 涨 同 学 们! 同 学 们!

谱例 7


开 路 先 锋
施谊词
引出主导动机
大 家 莫 叹 行 路 难, 叹 息 无 用, 无 用。
主导动机
我 们, 我 们 要 要 引 发 地 下 埋 藏 的 炸 药,
相当于展开部
对 准 了 它 轰! 轰 轰 轰! 看 岭 塌 山
崩, 天 翻 地 动, 炸 倒 了 山 峰,
大 路 好 开 工, 挺 起 了 心 胸, 团 结 不 要 松,
动力性再现
我 们, 我 们 走 开 路 的 先 锋!

再现部分正是第一乐段的经过压缩的倒再现，a、b、c、d 的次序变成 d、c、b、a。由此可见，聂耳并不拒绝使用西洋的曲式结构，不过，他不是照套照搬，使用时，根据自己的需要，作了灵活的变化。这种倒置的再现，在《铁蹄下的歌女》中也有运用，不过变化更大些罢了。《码头工人歌》则有回旋曲式的因素（"唉依哟嗬"反复出现四次，好似回旋曲式的主部）。

《开路先锋》还有某些交响乐手法的因素（见例 7）。

在奏鸣曲式的展开部的末尾，常在属调上先现主题的动机音型，以便引出主题的再现。这里，"无用"正是起了这样的作用。而且由于节奏上的强弱交替，使主题"我们"在正拍上的出现更为有力，表现了自信、自豪的语气。这里用了主题材料，还不是再现部，有点像是主题的展开，特别是那节奏相同的六个短排句好似开排炮，不断地"轰"（记得当时影片中的伴奏，在每句的二分音符长音的第二拍上都有一个加重的低音在轰鸣，真有岭塌山崩之势），终于推向主题再现。这里也用了破句的办法，在连续的长音之后，到此突然刹住，使主题非常醒目，同时，"开路的先锋"比最初的主题呈示时又提高了音区，于是形成了动力性的再现。这些都很富有交响性（当然比交响乐要简单，但要知这是在极有限的九度之内做文章啊！还要照顾群众演唱水平，是多么不容易）。聂耳能以极简单、极通俗的手法，达到这样的戏剧性效果，足见其音乐的才华。

（三）平易上口

聂耳歌曲朴实平易，朗朗上口，词曲结合紧密，句句入耳，字字动心，所以深为群众喜爱。曲调相当口语化，带有朗诵性，但又不是朗诵，不是顺口溜，具有很强的音乐性，做到了朗诵性与歌唱性相结合，戏剧性和抒情性相结合。平易上口是手段，不是目的，目的是为了更好地表达内容。主要表现在以下几方面：

1.为了形象鲜明生动

谱例 8



“我们并不怕死”在音调上已近乎说话，但节奏上却音乐化了，并有视死如归的坚决形象。后面几句的音乐性更加鲜明，如果由乐队演奏，也是很动听的进行曲。其中“铁”字的处理是倒字的，但却符合音乐形象的需要和旋律逐步推上去的需要，“长城”、“赶尽”、“前进”等处，既合乎四声，又构成了向前挺进的统一形象。这种类似的情况，几乎在每首歌中都可看到。

2.为了细致表达词意和语气

谱例 9



这是一首戏剧性与抒情性结合得很好的独唱歌曲。旋律的抑扬顿挫，节奏的轻重缓急，几乎对每一个词都作了精心细致的处理，把人物内心的痛苦，如泣如诉的语气和神情，刻画得多么深切、动人啊！

3.为了突出关键性的词句

如《码头工人歌》(谱例 3)中的“麻袋、钢条、铁板、木头箱”，看来似乎是过分具体琐碎的细节，实则是工人被压迫的真实写照。根据自然语调而谱成的旋律，不仅有真切感，而且是强有力的控诉，尤其是“压吧”，利用去声的音调配上富有特性的音阶第四级音，效果更为突出。有时，为了突出关键性词句，却作了较大的艺术扩张，以加强音乐的表现力，甚至可以不顾自然的语调。如“到了最危险的时候”乐句中的“到了”，朗诵时决不会是这样的。

仅仅是通俗易唱，具有民族特点，则《毛毛雨》、《桃花江》也做到了。可是聂耳歌曲却易唱而不俗，根本一条是立足于大众化，不仅符合人民和时代的需要，并鼓舞人民前进、推动时代前进。根本区别就在于此。

和一切卓越的艺术家一样，聂耳在创作上也有一个逐渐成熟、发展的过程。某些歌曲如《打砖歌》的工人气质就少一些，《打桩歌》虽有号子特点，但创新不够。《卖报之声》在音调上有赵元任的《卖布谣》的影响，某些地方的口语化旋律有点流于表面等等。但由此也可反证，他始终在不断探索，不断提高，并在短短二三年时间内，就走出一条独创一格的路，实现了“创造新鲜的艺术”的理想，这是非常可贵的。他并不满足于自己已有的成就，而渴望到社会主义国家去系统学习。可是，不幸的夭折使我们失去了一位天才的音乐家。今天，在我们怀着十分尊敬的心情纪念他诞生七十周年的日子里，我们要学习他热爱祖国、热爱人民的革命精神和对时代的高度责任感，学习他立足于人民生活的大胆创新精神，对民族遗产和外来文化，不做奴隶，而做主人，走出自己的路。



①《中国歌舞短论》。　②《中国歌舞短论》。　③同上。

——原载《中央音乐学院学报》，1982 年第 2 期

新时期音乐创作中的复调新织体

陈铭志

一、新时期音乐创作

和世界上任何事物一样，艺术领域没有一成不变的固定的事物，音乐创作中各种作曲技法就是某一个特定时期艺术风格的归纳和总结。对生活在当今个性写作时代的作曲家而言，尤需重视两个方面：

1. 全面掌握前人的写作技术与经验。

2. 创造自己的艺术表现手段，写作自己的音乐。

自80年代以来，或者更早些，或者说改革开放以来，我国乐坛上出现了大批新作。这些作品无论在深度、技术手法上都和改革前的音乐作品有很大的不同。所以近年来一些书刊、评论杂志开始把这个时期称为“新时期”。

这个时期的创作和外国现代音乐有许多相似之处，大体上表现在以下几个方面：

1. 共同写作方法已经不再占主要地位，真正出现了一个百花齐放的局面，作曲家们都在探索新的创作方法或引进西方现代技术。

2. 在审美意识上已经突破了古典的、静态的、规范性的标准，出现了现代的、动态的、非规范性的审美意识。

3. 十多年来的音乐创作本身也有一个发展过程，由于现代技术的引进，作曲家们作了各种努力把新技法与描绘性、造型性、叙事性的体

裁相结合。

在这个时期中，还可看到不少作品中所反映出的作曲家们在哲学上的思考，如：对民族根源的反思、对人生价值的探索以及对于宇宙根本问题的兴趣等。这些情况都表明了我国新时期的创作已具有相当丰富的内容，并逐渐趋向成熟的阶段。

二、复调新织体

所谓织体，是指音乐中各种音响成分的组合方式，或者说，它是音乐艺术的各种技法交织而成的形体。

在艺术作品中，既称之为形体，就得具有某种规范性的形态。用艺术心理学的术语来说，就是一种完形结构，德文称格式塔(Gestalt)。实际上格式塔既不是外物形状，也不是作品形式，所以译成完形较为妥当。

完形具有两个特征：

1. 完形虽然由各种要素构成，但不等于它们的和，而是大于它们。譬如说，一个曲调并不是仅仅几个音连续相加；同样，一个和弦在不同的调里、不同的织体里给我们的感觉也不一样。

2. 在构成格式塔的各个成分都改变的情况下，格式塔本身不变，曾如说：一个正方形，无论大小、用油画或水彩画来表现，它仍是正方形；又如一个旋律用女高音演唱，或用作钢琴变奏曲的主题，时而扩大、时而缩小、又时而倒影等，但其本质不变，它仍是这个旋律。很明显部分不能决定整体，而整体对部分有重要的影响。所以又可认为格式塔是一种审美经验中的组织与结构，不同的组织水平给我们不同的感受。

心理学家曾用 Pragnant 一词与 Gestalt 连成一体，意思是“好的格式塔”。

那么什么是音乐创作中的 Pragnant Gestalt，也就是说用什么样的技术构成的织体，能够给我们美的感觉呢？

传统音乐里，在织体中力求体现出古典审美精髓和它的规范性，具体表现在四个方面：

1. 有机性——乐曲的各个部分互相关联，有其内在严密的逻辑性，而不仅仅是简单的排列。

2. 韵律性——在织体中体现出动与静、紧与松、高与低、快与慢之间的互相补充的关系。

3. 生长性——整个乐曲的结构是一个小型动机的放大，但非机械的，而是逐渐的增长。一首乐曲后部分是前部分必然发展的结果，而前部分则是后部分预示。

4. 动力性——乐曲的横向、纵向、前后、左右均具有前进的动力，形成此起彼伏、高荡低回，正谓生命之可贵在于运动。

现代艺术中，问题就复杂得多了，因为搞现代艺术的人，其出发点不完全相同。有的抱研究比较的态度，有的以更新颖的创意投入现代创作，有的抱否定的态度，有的自以为是，唯我独好。但是，有一点需要明确，即是优秀的现代艺术作品，仍然具有以上几种特点，只是采用了不同的形式，例如有机性——它已不再是建立在和声的基础上，而是可以建立在任何一种表现元素上，如：力度、音色、节奏等，只要能体现出相互关联的逻辑性皆可。而韵律性——也不再是均匀的起伏和松紧互补等，则是大起大落，对比更为强烈的结合。关于生长性——尤为强调生长的过程，不断地出新。致于动力性——作曲家更注意频繁的节拍变换，速度的突变以及极限音域的应用等。

自 20 世纪起，西方艺术发生了根本变革。生产、科技的进步，使人们有了充分的可能发展自我，超越现实，从文明社会开始以来的理念时代转为感性时代。在音乐界所体现的便是作曲家对传统音乐因素，如调式、调性、和声、曲式、配器等的反叛。

我们知道，自从传统的和声技法形成后，它就成了作曲家处理音与音之间关系的宪法。而当它一旦崩溃，作品中声部的结合就处于完全自由状态，原来依附于和声基础上的复调，也自然的突破于传统的内容。旋律与旋律之间的结合，当然也不再受传统和声的制约，形成各自独立的发展。故有人称之为复调复兴时期(指 14 世纪后，复调写作占优势的时期)，但内容要比过去复杂得多，又有人称为色彩复调时期。这些变化直接影响到我国新时期的音乐创作中在复调的应用方面得到扩展，产生了很多新型的织体形式。

我国新时期音乐创作根据声部组合的特点，大体上可以归纳为以下的织体类型：

1.延音对位

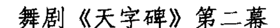
延音对位的织体形态是：

a. 和声中音的排列不是同步进入，而是一个声部接一个声部的逐次进入。

b. 每声部都作长音连续，相互间通过节奏变化，显示对位效果。

c. 真正的旋律线是斜角线坐标——由各声部的第一音构成。

谱例1









从上例中可以看出，每个声部都是同音的连续，在进行中的音虽有所变换，但其节奏却各自不同、斜角线坐标各音也不一样。此外，在该例的组合中从节奏对比上看可划分为三个线条 a、b、c，再从音色的对比上看，又可划分为三个线条 a'、b'、c'，它是 a、b、c 的音色、节奏的变体，加起来有六个线条。这种长音的延续由线到面的结合方法，可产生一定的对位效果故称之为延音对位。

2.微型对位

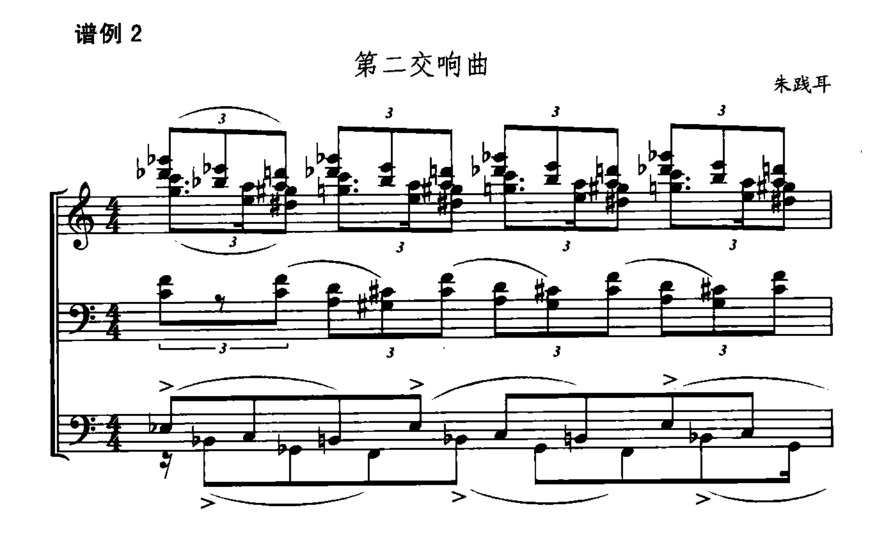
这是与旋律相对的概念，缩小到一个微小的动机音调为单位的写法，在具体处理上，先构成一个微小的动机型作为基础出现在一声部，在进行中，其他声部的材料，都是从这个微小动机中衍生出的新时变体，彼此之间多为同步开始，然后变换节奏出现一些对比性的结合。这是一种完整的时间与空间的音响综合体，是一种发展多层线条的手法。

下例中的横向进行由三连音构成一个微小的动机型作纯四度叠合重复出现，而纵向中的多声部组合正是从这个由三连音构成的微小动机型中演变出来的。自上而下依次加进的不同的纯四度叠合，形成错综的进行（带有些模仿的性质），从而获得了一种流动的混合音色块的效果。

谱例 2

第二交响曲

朱践耳



下例的动机型由四个音组成，由第一小提琴反复奏出，相隔一拍，由第二小提琴在低四度音程上采用三连音的节拍重复原有的动机。然后，原有动机又变换了节奏，相隔两小节再移低四度由中提琴奏出这个

改变了的动机型。四小节后，原有动机型的节奏又作了变化，音程又移低四度由大提琴奏出。

从下例中我们可以看到除动机型的每次进入都低一个四度外，其动机结构愈来愈缩小，由开始两拍组成的动机型到最后一次进入变为一拍，从而在纵向的关系上显示出对比的因素，在横向的关系上又带有模仿的性质（中提琴、大提琴缩短了时值）。

谱例3

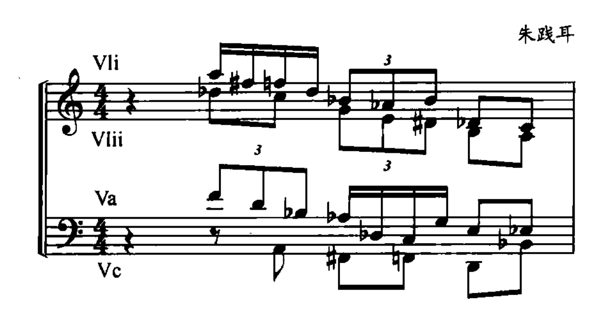


下例一个小节的织体音响中，包括了十二个半音（但非序列音乐），音的排列顺序为：

A F♯ F♮ D B♭ A♭ D♭ C G E E♭ B

它们从第一小提琴声部起逐次向各声部循环推移，形成微型对位。其中第一小提琴奏出首列中的前八个音（B音重不计算在内），第二小提琴从重复第一小提琴末尾两音开始推移。中提琴则从第一小提琴中的第三音开始推移，大提琴则又是第一小提琴开始几个音的扩大伸展。

谱例 4



3.截段对位

这种写作方法则是将一个完整的旋律有机地截开分成几个段落，然后作纵向重叠形成对比，同时在横向进行中，每个截段又在不同声部上进行模仿的结合。这种写法很富有新意，在传统音乐甚至现代音乐中，可以说是极为少见的。

谱例5



上例 1) 是一个完整而独立的旋律，以 a、b、c 为标记把这个旋律截成三段。

上例 2) 的第一小节是被截成的三段作自下而上的重叠形成对比

的结合,同时每个截段又都在另一个声部上作模仿,层出不穷的构成一个多层线条的画面。

4.固定音型

这种写法在传统音乐中经常看到,源出于非洲民间音乐,现代音乐作品中也屡见不鲜,其样式更为多样。

a. 多层固定音型,即在一段音乐中可同时出现几个固定音型。

下例的高音部为旋律,中音部以一小节为单位形成固定音型的循环进行,低音部也以一小节为单位形成固定音型时循环进行。这里是由两个不同节奏的固定音型重叠在一起与高声部的旋律形成对位的结合。

谱例6

钢琴曲《古老的传说》

林 华



b. 固定音型变化重复

在固定音型重复时,也会出现各种变化。下例左手连续弹奏出的一个六连音的进行,提示了由四音组成的固定音型组,并在这个基础上作多种变化。

固定音型的四音组即六连音开始出现的四个音。在进行中我们可以看到以下的处理:

1)变换音序,四音组每次出现的顺序都不相同。如将开始的四音组编为 1234,重复时变成 1243,再重复时又变成 1432,继续重复时仍不断地变换音序。

2)变换时值,如开始的六连音都是由六个十六分音符组成,到第三

行、第四行，六连音也不仅是由六个十六分音符组成了，有些是长短时值的结合，有些是不同时值与休止符的结合。

3)固定音型中的四音组作纵向叠合形成长音持续，该例第二行低声部出现的两个音和第四行继续出现的两个音即是固定音型组中提示的四个音作纵向叠合，如下面的图示：

$$\left[\begin{matrix} F^{\sharp} — \\ C^{\sharp} — \end{matrix}\right. \quad \left[\begin{matrix} G — \\ C^{\natural} — \end{matrix}\right.$$

这里可以看到固定音型组变为持续音加强立体感。而原有的固定音型仍在其上面进行，将两种不同形态的固定音型叠合一起，从而丰富了纵的音响。

谱例7

钢琴曲《太极》

赵晓生



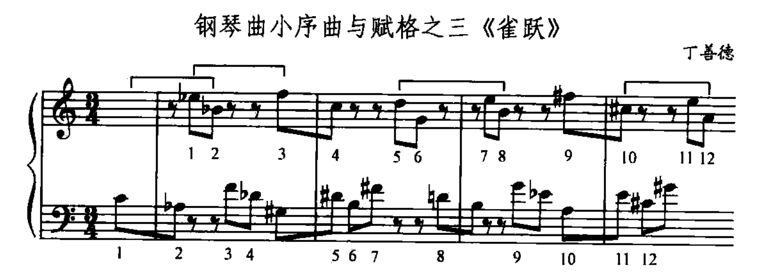
5.色彩对位

其写作特点与传统复调对立，因而丧失了传统复调的功能意义。色彩对位往往是在一个狭小的音域内构成一种视觉上的线条，而听觉上不易辨认，因它无线条的对置感，仅有色彩意义，其中变音的应用是造成色彩的重要因素。如下例：

谱例 8

钢琴曲小序曲与赋格之三《雀跃》

丁善德



上例是小序曲开始部分中的一段音乐，上、下声部各自均包括 12 个半音，它们各自独立相互间无功能意义，但不是十二音体系。有趣的是在纵向叠合中，有的部分又含有不同的五声音阶的结构(参看将其上下串连起来即产生了一个五声音阶的排列)。

这首小序曲从头到尾都是这样的织体形态，色彩鲜艳，变化无穷。就其整个结构组织上看也很有特色，全曲分为几乎相等的两个部分，而后一部分又是前一部分的转位(即复对位的写法)，从而更增强了乐曲的统一和情趣。其整个序曲可分为两部分。如下图示：

A	B
1—23	23—41
原位	转位

6.节拍对位

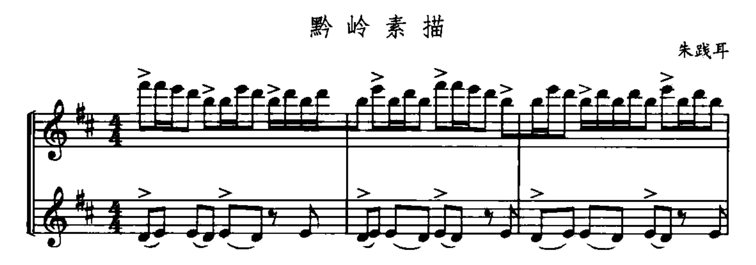
采取不同节拍的对置，使节拍的组织也构成对位。

在传统的多声音乐中，各声部的节奏错综复杂，如果它要体现一种脉动，就必须有一个统一的尺度，因此，传统音乐的节拍是统一的。在现代音乐中，为了体现动态、不协和的美、体现各声部不同的个性冲突，则

常常变换节拍组织，相互间形成对位的结合。

下例的一段音乐为 4/4 拍子的组合，但上方声部由于节奏强位的变换和时值组织的特点，从而形成了 3/8 拍的脉动，这样它与下方声部的 4/4 拍子结合一起时，即构成了不同节拍的对置，其实，这一手法在中古时期的音乐中就有了，只是纵向思维不同而已。

谱例 9



7.直向对位

先写好一段音乐，然后将这段音乐中出现的几个旋律在各自声部内均向外伸展或均向内收缩重复出现时，即属于直向对位的写法。它不同于复对位的写法，复对位的写作中在重复时，各声部的旋律必须互相转换位置，上方声部的旋律转向下方声部，下方声部的旋律转向上方声部。而直向对位不转换位置，只在原来的声部移高或移低，进一步扩大和声的结构和变换调性。

下例的前五小节是一段简单的对位音乐，停在 a 小调。从第五小节起，上方声部的旋律移高六度并加进一个四度关系的声部层，下方声部的旋律移低十度，各自均是向外伸展停在 F 大调上。从第八小节第二拍的后半拍起又将第五小节上方声部的旋律移低九度，将其下方声部的旋律移高九度，两个声部又变为向内收缩停在 g 小调上。

谱例10



8.节奏对位

其织体形态是先安排节奏结构,然后在此基础上写作旋律,有时甚至只是和声组中的音的重复。如下例中的一段音乐,作曲家吸取了我国民间打击乐中的锣鼓节奏编写成的节奏对位。


谱例11

交响序曲

王西麟

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.

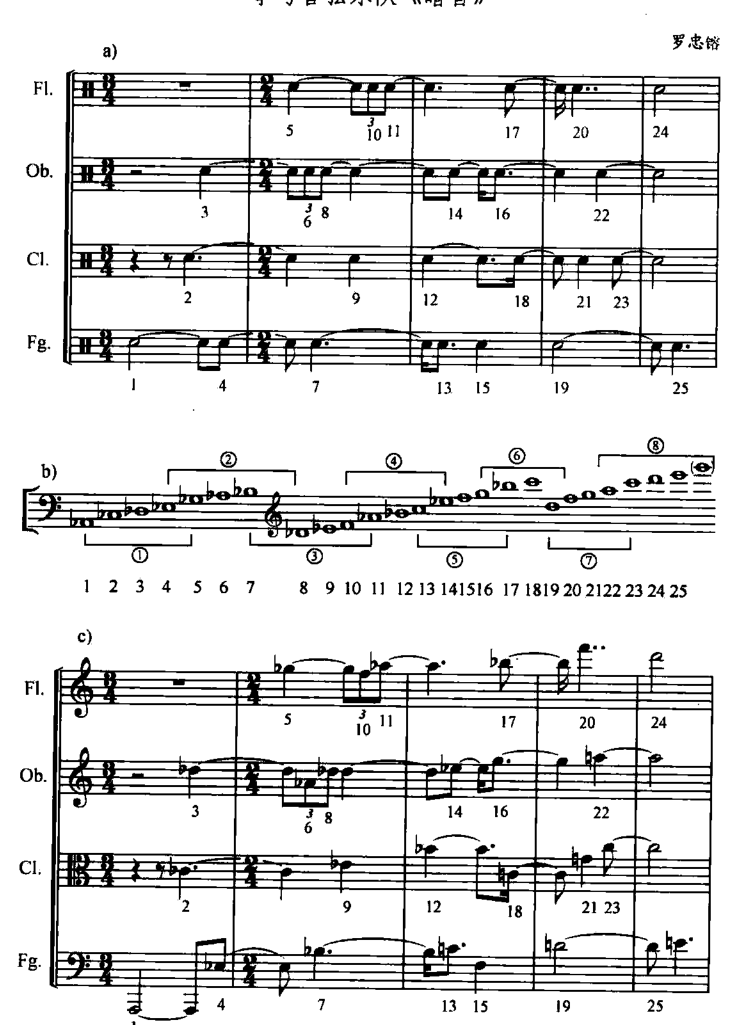
从上例中可以看出，木管乐器（每个乐器都有三支）各自吹奏由不同的三个音组成的和声结构，在其上面标记的数字来代表节奏型的长短，如标记5即吹奏五次构成一个节奏型，其他以此类推。

这段音乐中每十二小节为一个单元，从乐谱的第82—129小节共四个单元，都采取了节奏对位的处理。在每个单元之间（或内部）又构成纵向、横向可动的结合，有时变换音高，在不同的乐器上奏出不同和声组的音；有的变换时间，将不同的节奏型移前或移后出现。相互间此起彼伏，交织一起，造成热烈欢腾的情绪。

下例是一段有趣的节奏对位的写法。在处理上分三个步骤：开始时

作曲家先设计一个双重卡农的节奏形态，接下去构成一个相互衔接的五声音阶的连续，整串的五声音阶都是五度循环的关系；而后一个五声音阶的第四音又都是前一个五声音阶第二音的“变”音，直到第8个五声音阶全部十二个半音都出齐了，把它们编成号，然后将这编好的音按顺次采用不同的音高，填入原来设计的双重卡农的节奏形态中去。

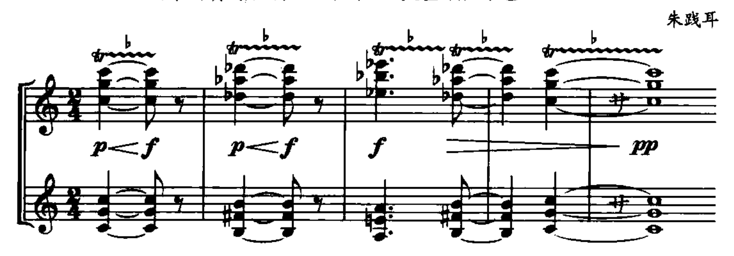
谱例 12



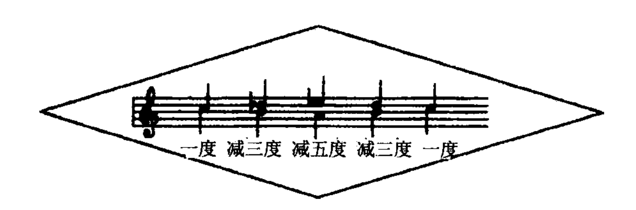
9.菱形对位

菱形对位是指其形态而言。这种形态，主要是和弦样式，其纵向和声的效能，全然受横向线条运动的支配。

谱例 13



这段音乐中的上下声部都以相等距离的音程向相反方向移动，以C音为轴心，形成对称结构。对称开展于中间，形成同步逆行倒影进行。当然也可以看成是一条线的反向进行，但这里的音程结构相同，使两个线条有了模仿意义。从而可以看出上例菱形的和声骨架音程是严谨的。



10.音色对位

这种织体的基本特点，是在纯复调织体的基础上，借助音色与音区的表现力，使本来的单线条变为有厚度的断断续续的复线条，或者说将线性化成点，安装在不同的音色与音区上，这种织体也就是人们常说的"点描法"。

谱例 14



该曲由四个乐章组成，上例是第四乐章，属于无调性作品，整个乐章共包括 26 个音符。作者把它分为三组，先后在不同乐器上进入，现将这个乐章进入的音序排列于下：



11.调式、调性对位

当声部组合中的各个旋律通过节奏的变化形成不同调式或调性的叠置时，即产生调式或调性的对位形式（其中包括双调式、双调性或多调式、多调性的结合）。

调式、调性对位中，每个声部的旋律均应有明确的调式或调性中心，在不同调性的和声层次上应常有明确的区分。

调式或调性的叠合，早在中古时期的平行复调中已含有这种因素，16 世纪以后，在以四、五度音程构成的卡农写作中也可看到不同调性的叠合。到了 18 世纪，我们可以进一步看到这种手法在一些作品中的运用，复调大师巴赫在他有名的古钢琴二重奏中就非常明确地运用调式、调性对位的写法，其中一段音乐的上方声部的旋律在进行中从 d 小调转入 g 小调，下方声部的旋律则从 a 小调转入 d 小调，上下叠置一起，形成调性对位，其图示如下：

上方声部 ┌ d —— g
下方声部 └ a —— d

在现代音乐中，采取调式、调性重叠的写法，可以说是屡见不鲜。我国音乐家的作品中也得到广泛的应用，并通过这种结合的手法来加强色彩对比来描写乐曲中所表达的内容。

下例中，三个旋律是建立在F宫音系统内三个不同的调式上的。低音部《苗族舞曲》建立A角调式上，中音部《三大纪律八项注意》建立在G商调式上，高音部《芦笙舞补充主题》建立在C徵调式上，三个旋律在不同的调式上同时奏出，借以表达各族人民与红军的形象是非常得体的。



长征交响曲第二乐章

丁善德

Fl.

Tr.（实音）

Cl.（实音）

下例是在两个乐器的重奏中出现的调性叠置，上方声部由小提琴奏出的旋律建立在羽调式上，下方声部大提琴奏出的旋律建立在g羽调式上，两者重叠一起来揭示所表达的内容——《母女夜话》。

谱例16

《纳西一奇》第三乐章"母女夜话"

朱践耳



关于复调新织体形态，除上述的10数种外，尚可看到其他的织体名称如假复调、虚复调、准复调等，实际上已归纳在以上一些织体之中，故不再赘述。

三、复调新织体的结构特点

在传统的意义上，"复调"主要与"调"即曲调、线条、横向的独立进行等线型复合相联系。其纵向关系也与作曲家所认定的特定和声语汇与调性风格相联系，受到纵、横两方面的制约。

现代作曲家在实践中扩大了"复"的范畴与领域，不仅作为横向进行的线型思维可能成为复合的基础，而且，包括节奏、音色、时值、音域、

风格在内的各音乐因素均有可能复合。“复调”的概念无疑扩大到音乐组织结构的所有方面,“复”的思维方式在现代音乐中也渗透到音乐由最微小到最宏大的组织方式之中,统制着音乐的每一个结构层面(包括组织的横向与纵向,结构的表层与深层,节奏的律动及呼吸等等),而不仅仅是“音调”的单一方面(或单纯的阐述一般的曲式)。由此,作曲家们在乐曲结构方面创造了各种新型的“复合”样式。

1.涨层结构

涨层结构是传统复调的多层次概念在空间上的极度扩张。早在十六世纪帕里斯特吕那时代,就出现过多至 36 声部的复调。但那时的各声部之间最高音区与最低音区却仍局限在一个有限空间(如人声)的限制之内。现代音乐实际上在新手法的基础上发展了帕里斯特吕那的多声传统,在声部数量、音响空间、音域范围等方面全方位地极度扩展了“复合”的特色,使之比传统复调的多层概念具有更大的动力感。

在声部数量上,把乐队细分为几十个层面。

在音响空间上,采用“全频谱”的分析方法,通过利用光谱对声谱的分析,全面利用红橙黄绿青蓝紫(由低频到高频)的全频音响色彩,甚至利用“紫外音”(超高频)与“红外音”(超低频)增加音频的泛音构成。在此基础上,形成各音频段之间的音响复合,构成新的“复合概念”。

在音域范围上,或者由最低音域至最高音域运用同一音乐材料进行类似卡农的大数量模仿,形成高度统一性的音响蠕动,或者运用各种不同材料进行超大规模的音乐材料的“复合”。

总的说,涨层结构通常以音域范围广阔、织体结构繁复、空间关系膨胀为特点。

陈其钢在他根据苏东坡的词——《水调歌头》写作的一部由人声独唱和管弦乐队组合的大型作品中,作曲家采用了广阔的音域、繁复的织体,将乐队划分为 64 行,构成了高度的多层组织,来揭示音乐中所表达的内容,产生了良好效果,这种富有涨层结构特点的布局,在国内的音乐创作还是并不多见的。

2.密层结构

与涨层结构相反,密层结构是在一个尽可能狭窄的音程范围内组织多层次的复合结构。各线条本身的音程窄小,线条的空间狭窄,整个音响空间极为密集。通常,各层次的综合也限制在一个狭窄的音域(或低音、或中音、或高音)范围内,音响效果集中,紧紧地聚集在一起。

刘湲的管弦乐曲《阿佤山的回忆》中弦乐缓慢的山歌主题，就是以支声模仿（即大部相同、少量变化）的八个声部，在C的同音上，随后在与C的小二度上，再进一步以半音方式扩展，在非常狭窄的音区范围内模仿同一个基本旋律线条所构成的密层结构。

3.晶体结构

这是由几个各自独立性较强的结构组织，互相交织成类似星系关系的复合形态。

晶体结构的特征是，几个独立的小组织构成一个统一的大组织，这几个小组织可能分别在不同的音区、以不同的织体、音色、节奏出现，各个小组织本身即具备几个层次，是个相对完整的音乐结构，几个相对独立结构之间犹如太空中不同星系一般遥相呼应，相互间存在一种松散的、微弱的但又可感觉到的东西，使这几组自身独立的组合构成一个更大的组合，形成一个统一的“大联盟”。

在赵晓生的钢琴协奏曲《辽音》结尾部分，我们可以看到这种写作特点，现根据其演奏的形态和音符的运用划分为几个小组：

a. 由长笛、双簧管奏出的三个四分音符为一组，与短笛奏出的音符形成卡农，构成第一组。

b. 由长号、大号奏出的十四个四分音符为一组，构成两个层次的第二组。

c. 由圆号奏出的四个音符构成四个层次平行和弦的第三组。

d. 由三支小号奏出的八个四分音符构成支声性的第四组。

e. 由第一、第二小提琴奏出的四个八分音符的第五小组。

f. 由大提琴、低音提琴、大管、低音大管奏出的十二个四分音符构成第六小组。

六个小组本身形成的复调关系（模仿型——第一组，对比型——第二组，支声型——第三、四组，伴衬型——第五、六组）的独立结构组成了一个统一的大联盟，即是晶体结构的布局。

4.同基异层结构

这是一种特殊的、限定因素（如限定节奏、限定音高）与非限定因素（如非限定节奏、非限定音高）之间相互构成的“复合”结构。

所谓“同基”，指构成每一层次的音高结构有着一个基本的、相同的大轮廓，它们由同一个基础音高构成出发；“异层”，则意味着每一层面上的结构不同，它们可能运用“十二平均律”（即限定音高），可能运用自

由音高的“任音律”(即非限定音高),可能运用规整的、严密的节奏分割(即限定节奏),亦可能运用自由的、吟诵式的节奏方式(即非限定节奏),但各层次之间却存在着复调性质的相互关系。这种独特而新颖的复合方式,我们冠以一个新的术语:“同基异层”。

赵晓生的二胡与钢琴《听琴》中“昵语”的一段音乐,即采取了同基异层结构。这段音乐以二胡非限定音高的任意律与钢琴限定音高的十二平均律用同样方式“吟诵”韩愈“听颖师弹琴”诗,形成了确定音高与不确定音高之间的新型卡农,是一个典型的例子。

5.多基异层结构

以各种风格范畴不一的线条、节奏、和声等组成多元性的复合结构,称为“多基异层结构”。

多基层次结构每一层面处于不同风格范畴。自古到今,我们经历了中古调式音阶、大小调功能和声、全音阶、五声音阶、各种人工音阶、自由无调性、十二音序列音乐、简约技法、爵士乐等不同风格的旋法、和声及组织方式。有些现代音乐作品中,将各种不同风格在不同层面上出现,以此复合成为一种新的综合风格,这种“风格复调”实质上是单一的封闭的复调形态改变为多元的、开放性的复调形态,它不仅仅是几种不同风格在同一时空内的简单相加,而是在新的基础上通过对不同风格的化合或综合,达到对新的风格形态的新追求。

朱践耳的第一交响曲的第二乐章中,以一段音乐即具有多基异层的结构特点,其中可分为三个层次:

高音部,奏出了序列音阶的基本音程,即小二度、三全音与纯四度的反复进行。

中音部,具有固定音型的特点,先是六音组后紧缩为四音组,具有京剧中西皮过门的风格特点。

低音部则是以三度叠置的和弦风格作时隐时现的伴衬。

这三个层次叠置一起同时奏出时,即构成多元风格的结构组合。

综上所述,我们可以从以上所举的诸例中看到,作曲家们的现代审美意识的深化,他们在编排自己的作品时,自然地会创造出适合于表现自己的作品内容的文法与织体。

——原载《音乐艺术》,1998年第3期

"重写音乐史":一个敏感而又不得不说的话题

——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起

戴鹏海

释　题:文中所说亟待重写的"音乐史",专指以1919—1949这一时段的中国音乐发展进程为描述对象,而且自60年代迄今一直用作音乐院校、系科的授课教材或教学参考资料,因之具有范本性和导向性的中国现代音乐史。重写这一时段的音乐史之所以成为"敏感"话题,是因为80年代后期以来,一提"重写",即被某些位尊言重者目为"资产阶级自由化"而横加政治谴责;甚至到90年代末还有老调重弹者(见1999年第2期《文艺理论与批评》置于首篇的《拯救还是戕害》一文)。之所以又"不得不说",是考虑到后来成为教材的"中国现代音乐史"是在"左"倾思潮泛滥成灾的"大跃进"时代的特殊历史条件下编写成书的。十一届三中全会后虽有所调整,抹掉了某些过于明显的"左"的痕迹,但并未从当年以"阶级斗争为纲"的指导思想的阴影中走出来,总体框架并未按照"解放思想,实事求是"的精神作根本性的改变。由于它未能客观、公正、真实、准确、全面地反映20世纪上半叶中国音乐的历史进程,继续将其作为教材传授给21世纪的音乐学子,必将形成误导,显然是极不负责的。

一

20世纪以前,中国的歌曲不外乎两类:一类是出自无名氏之手的

民歌，无传谱，全凭各族人民世代口头相传，才得以存活至今；另一类是文人自度曲，虽有传谱，但因系个人怡情遣兴之作，或自娱，或供三五知己品味赏听，故其传播面远不及民歌广泛，社会影响也相对小得多。直至20世纪初，随着"学堂乐歌"的出现，近代意义上的、以面向社会和群众为鹄的歌曲创作才姗姗来迟。

初期的"学堂乐歌"悉数为选曲填词。其后虽偶有依词制谱之作，但数量既少，质量也不高，因此只是中国近代歌曲创作的萌芽或起步阶段。

进入20年代，以青主的艺术歌曲《大江东去》(1920)和黎锦晖的儿童歌舞表演曲《可怜的秋香》(1921)为起点，相继产生了一批歌曲的佳作，其数量和质量均为"学堂乐歌"时期的创作所不可企及。然而当时的主客观条件，却限制了这一时期歌曲创作的发展与提高。主要表现在以下方面——

当时，在欧美学过(主修或选修)音乐回国的只有杨仲子、萧友梅、赵元任、青主、黄自等5人。杨一生从事音乐教育，从不搞创作；萧、赵分别从事音乐教育和语言学研究，创作只是附带的；青主因参加第一次国内革命战争，戎马倥偬，根本无暇顾及创作；5人中惟一在国外主修作曲的黄自，则因迟于1929年秋才回国，故在创作上施展身手，已是30年代的事了。这是一方面。与此密切相关的另一方面是：虽然这一时期北京一些高校都相继建立了音乐系科，但是由于专业师资奇缺，因此均未设置作曲专业；上海国立音专(前身为1927年创办的国立音乐院。以下统称音专)虽设置了理论作曲组，但因开办迟，一时还没有来得及培养出自己的作曲专业才人。在这种情况下，尽管萧友梅、赵元任均有作品问世，且结集出版(如萧的《今乐初集》、《新歌初集》，赵的《新诗歌集》)；毕业于上海艺术师范学校的陈啸空、邱望湘、沈秉廉、钱君匋等也开始了创作活动；特别是黎锦晖创作的儿童歌曲，在小学和幼稚园中还广为传唱，但在总体上，这一时期中国歌曲创作力量还很单薄，既未形成队伍，也未形成气候；在创作技巧上，除留学归来的萧、赵等人外，其他歌曲作者均未达到应有的专业水平。也许正因为如此，自有中外音乐文化交流以来，直到本世纪30年代中期以前，传播到海外去的并不是近现代意义上的创作歌曲，而是民歌。

据音乐学家钱仁康考证，最早介绍到海外去的中国民歌是希特纳(Hittner)记谱的《茉莉花》；在伦敦出版时还配有钢琴伴奏。英国首任

驻清廷大使秘书巴罗(J. Barrow)在其所著《Travels in China》(中国之旅,1804年出版)一书中提及此事时,除完整地引用了希氏记谱的旋律外,还将首段歌词译成中文,并按汉语读音注以罗马字拼音(见《钱仁康音乐文选》上册182页)。按照此说,这首民歌传到英国,当不早于19世纪初。

此后百余年,外国人还是只知道中国的民歌。这显然与近现代的中国歌曲创作起步迟、发展慢、水平也不高有关。但是到了30年代中期,情况却发生了变化。首先,继黄自之后,一批留欧的作曲家先后回国。其中除任光和冼星海从事电影配乐外,吴伯超、萧淑娴、李惟宁都在音专理论作曲组任教,从而使该组的师资力量相对加强。其次,该组经过几年教学,培养了有"黄自四大弟子"之称的贺绿汀、江定仙、陈田鹤、刘雪庵等一批掌握了较为娴熟的专业作曲技巧,并活跃于乐坛的作曲人材。时正留学东京的江文也,也因其作品多次在日、德获奖而崭露头角。以聂耳为代表的一批从抗日救亡运动中涌现出来的左翼音乐家,更是以他们唱出了时代强音的救亡歌曲,赢得了人民群众的热烈欢迎。至此,中国的歌曲创作不仅开始形成了颇具实力的队伍,而且产生了影响广泛的精品。在这种情况下,把中国的歌曲创作介绍到海外去的条件已趋成熟,"万事俱备,只欠东风"了。

时机终于出现!1934年,俄罗斯著名作曲家兼钢琴家切列普宁(Alexancler Tcherepnine,中文名齐尔品)委托音专校长萧友梅在上海举办"中国风味之钢琴曲"征集活动,因此结交了一批音专出身的青年作曲家,并对他们的创作才华甚为赏识。1935年,他在东京创办了"切列普宁现代音乐丛书"的出版机构——龙吟社(Ryuginsha),随即便以"切列普宁收藏曲集"(Collection,A. Tcherepmine)的名义,推出了有中英文歌词对照的4本中国青年作曲家的个人歌曲创作专集——即贺绿汀的《四歌曲》、刘雪庵的《三歌曲》和《四歌曲》,以及江文也的《生蕃四歌曲集》(后改名《台湾山地同胞之歌四首》),从而成为把中国创作歌曲介绍到海外去的第一人!由于龙吟社出版的乐谱在巴黎、维也纳、纽约等国际大都市都有总代理的经销点,通过这些渠道,外国人才第一次看到中国的专业歌曲创作出版物。或者说通过这些出版物,外国人才第一次知道:原来中国除了传统的民歌,还有近代意义上的专业歌曲创作;不过它们比最早流传到海外的《茉莉花》记谱,至少晚了130年!

二

上述介绍到海外去的中国民歌和创作歌曲，都是外国人代劳的。特别是龙吟社出版的4本创作歌曲集，不仅所展示的只是中国作曲家的“个体形象”，而且所选作者和曲目，也是从专业角度来考虑的，还只限于独唱。因此一些已经在当时广为传唱的救亡歌曲代表作均未包括在内，这自然是美中不足。弥补了这个缺陷，第一次既比较全面地向外国读者展示了中国作曲家的“群体形象”，又具有鲜明的时代特征，而且还是中国人自己编的海外版歌曲集，首推李抱忱编选、加尔各答彩印有限公司(Calcutta Chromotype Ltd.)出版，并附有中英文歌词对照及钢琴伴奏的《China' Patriots Sing》(编选者曾译为《唱啊，中国的爱国人士》，后定名为《中国抗战歌曲集》[Song of Fighting China])。

这本集子初版于1939年，共收入“九·一八事变”至抗战初期12位作曲家的代表作各一首。其中合唱为2首，齐唱为10首：包括(1)《国歌》(孙文词，程懋筠曲)，(2)《国旗歌》(戴季陶词，杜庭修曲)，(3)《义勇军进行曲》(田汉词，聂耳曲)，(4)《自卫》(马祖武词，赵元任曲)，(5)《救国军歌》(塞克词，冼星海曲)，(6)《牺牲已到最后关头》(麦新词，孟波曲[集中误为“麦新、孟波合作词曲”——笔者])，(7)《长城谣》(潘孑农词，刘雪庵曲)，(8)《大刀进行曲》(麦新词曲)，(9)《出发》(劳景贤词曲)，(10)《中华民族不会亡》(柳倩词，吕骥曲)，(11)《游击队歌》(贺绿汀词曲)，(12)《抗敌歌》(韦瀚章、黄自词，黄自曲)。以上12首中除(4)(7)(9)(11)(12)原来就有伴奏谱，其他各首均由他人代配——(1)(2)为赵元任配，(3)(5)为李抱忱配，(6)(8)为刘雪庵配，(10)为周美德配。歌词英译则分别由以下中外人士担任：(1)(2)(10)为杜庭修，(3)(4)为李抱忱，(5)(7)为“anonymous”(匿名之意——笔者)，(6)为马彬和，(8)(11)为梅克敌，(9)(12)为戴爱士(后3位为国际友人——笔者)”

大概是因为这本集子通过介绍战时中国歌曲创作，发挥了向海外侨胞和国际友人宣传抗战的作用，受到欢迎的缘故，于是1944年又由同一出版社出了增订版。除更换了部份译者和伴奏作者(《长城谣》、《游击队歌》改由L. S. Hammond译，《大刀进行曲》改由W. A. M.译，《出

发》改由 E. E. T. 译,《抗敌歌》改由 E. E. T. 和 PHM 译;《中华民族不会亡》改由 M. T. T. 和 P. C. L,配伴奏),还增补了 1939 年以来传唱一时的歌曲 10 首。其中独唱为 7 首,齐唱、重唱、合唱各 1 首:包括(1)《出征歌》(朱偰词,李抱忱曲),(2)《嘉陵江上》端木蕻良词,贺绿汀曲),(3)《兵农对》(卢冀野词,陈田鹤曲),(4)《我们是民族的歌手》(冰心词,吴伯超曲),(5)《农歌》(《垦春泥》之另名,田汉词,李抱忱曲),(6)《热血歌》(吴宗海词[集中误为"词作者佚名"——笔者],黄自曲》,)(7)《国殇》(卢冀野词,江定仙曲),(8)《自由的号手》(克锋词,马思聪曲),(9)《开荒》(杨白华词,吕骥曲[集中误为"中国民歌"——笔者]),(10)《满江红》(岳飞词,古调)。这 10 首中,(9)(10)原无伴奏谱,分别由李抱忱、陈田鹤代配;歌词英译则分别由 5 位国际友人担任:其中 (1)(2)(3)(10)为 L. S. Hammond,(4)(5)为 R. T. Baker,(6)为 M. Votaw,(7)(9)为 F. Taylor,(8)为 S. Mossa(集中把词作者搞错了的,除上面提到的《热血》外,还有误将《大刀进行曲》印成"田汉词"。初版并无此错误——笔者)。与初版比较,此次增订不仅多收了 5 位有代表性的作曲家的新作,而且增加了独唱与重唱。这正好反映了抗战歌曲作者队伍的扩大和体裁样式的发展,因而也更具特色。

关于这本集子的成书过程,李抱忱曾专门写过一篇题为《编辑英文版中国抗战歌曲集的经过》的文章(见桂林版《新音乐》1940 年 4 月 1 卷 4 期)。他说:起因是当时国民党中宣部国际新闻处(指部长董显光和处长曾虚白——笔者)认为"抗战歌曲有向国际宣传的必要",以便"使外[国]人知道我们广大的民众都在唱些什么歌"。他就是根据官方授命具体操办此事的。接受任务后做的事有以下 4 件:一是"选曲",二是"为没有伴奏的入选曲写伴奏",三是"将歌词译为能唱的英文",四是"作一篇英文短序并简单的介绍这些歌曲及其作者"。

以初版为例:所选 12 首歌曲,"5 首已有伴奏,有 3 首的伴奏由编者稍加修改(指《国歌》、《国旗歌》和《中华民族不会亡》——笔者),有 2 首是请刘雪庵先生代写的,剩下的 2 首则由编者代写"。鉴于"向国际宣传的抗战歌曲至少非译为英文不可",且"译为他国文字,凭空的要添上许多文法、发音、押韵、抑扬顿挫和节奏等限制",因此又"请了几位英国和美国的朋友共同翻译(指"anonymous"、马彬和、梅克敌、戴爱士——笔者),经过了多次的推敲试唱"才定稿。在"选曲"上,更是严格把关,一丝不苟。"选择的条件主要有两个:第一必须流行,第二必须优良;附带

的条件是在可能的范围内，包罗的作家愈多愈好，而不集中于几个作家”。凡“流行而不优良和优良而不流行的歌曲皆不能入选”。选择分为初选和复选两个步骤进行。方法是初选时“先征求了各地音乐界的朋友、学生和民众歌咏团体的意见，请他们选择他们认为最流行的优良抗战歌曲”报上来。经编者“将这些意见统计以后，又经刘雪庵、贺绿汀、陈田鹤数[位]先生在复选时参加了许多高见，结果共选了 12 首”。至于作“英文短序”，尽管是编者的事，但除“简单的说明了这几年来音乐怎样宣传抗战意识，抗战怎样发挥音乐力量的事实”外，在“写歌曲及作者的介绍时[还]得到贺绿汀、刘雪庵二先生的帮忙，给了编者很多难得的消息”，从而保证了这部分内容的准确性。由于编选工作始终坚持了流行与优良兼顾的筛选标准，又采取了自下而上的群众推荐与专家论证相结合的选曲方法。不是闭门造车，而是从调查研究入手，走群众路线，力求做到集思广益。因此尽管从“九·一八事变”到抗战相持阶段初期涌现的抗日救亡歌曲数以千计（据《中国近现代音乐书目》，在此期间的有关出版物就达百种以上），从中精选 12 首，难度之大可想而知；况且“因为时间的限制，未能大规模的征求意见，所发出去的信也因同样原因未能等候到全数的答复（这是由于战争的原因，即使是大后方，邮路也极不通畅——笔者）”；以致“征求各地意见的结果并不圆满”。但是从结果来看，收入初版的歌曲，除（1）（2）并非抗战歌曲，带有明显的“钦定”色彩外，其他 10 首（救亡运动和抗战时期各半），都的确是具有广泛代表性的抗日救亡歌曲精品。它们不仅经受了时间的检验与历史的筛选一直传唱至今，而且有 5 首还是“20 世纪华人音乐经典”入选曲目，这就足以说明一切了。

三

关于这本集子的编者，也是很值得介绍的。现在提起李抱忱，大陆音乐界 60 岁上下的，恐怕都极少有知道他是何许人。但是在三四十年代，他却是活跃在中国乐坛的一位颇具知名度的指挥家、作曲家、理论家和音乐教育家。他原籍河北通县，1907 年生。早年就读于北平燕京大学音乐教育系。1930 年毕业后任教于北平育英中学时，就致力于组织和推进北平大中学校的合唱活动。他领导的育英中学合唱团，除在市内

活动外，每年暑假都沿京沪线南下，到天津、南京、上海、杭州演出，颇有影响。特别是 1935 年组织北平 14 所大中学校学生在故宫太和殿前举行的千人露天合唱音乐会，更是盛况空前。作为中国男性合唱指挥家和开展北方合唱活动的第一人，他对起步阶段的中国合唱艺术做出了开拓性的贡献；并与同一时期周淑安（中国第一位女性声乐教育家、合唱指挥家和作曲家，音专声乐组主任）在上海组织和推进大中学校的合唱活动，一北一南，遥相呼应。1935 年至 1937 年，他一度去美国，在欧伯林学院继续攻读音乐教育，并获学士学位。回国后，先任教育部音乐教育委员会驻会委员兼教育组主任；1940 年重庆青木关国立音乐院成立后，调该院任教授，并一度任教务主任。在此期间，除继续从事合唱指挥活动，还为郭沫若领导的军委政治部第三厅写过《怎样指挥歌咏》的 3 万字长文，并在《新音乐》和《乐风》等刊物上发表过《歌咏指挥讲话》以及《歌咏指挥的应用》等连载文章，以适应战时开展群众歌咏活动的需要。1944 年，他再度赴美攻读音乐教育，相继获欧伯林学院硕士及哥伦比亚大学博士学位，并历任耶鲁、衣阿华等大学教授、系主任。在耶鲁期间，曾组织学生成立中文合唱团，通过演唱，既让学生学会了汉语发音，又向美国听众介绍了中国合唱作品，一举两得，堪称别开生面之举。1972 年，他因病退休，去台湾定居。1979 年以疾终。

李氏一生除致力于合唱指挥和音乐教育外，所作也颇丰。论著有为英文版的《大美百科全书》写的长条——《中国音乐》以及《中国音乐的几种特点》、《合唱指挥法》等，并结集出版了《李抱忱音乐论文集》。作品有《旅人的心》、《汨罗江上》、《游子吟》、《丑奴儿》等艺术歌曲，并结集出版了两集《李抱忱歌曲集》。收入《中国抗战歌曲集》的《出征歌》即是他的合唱代表作。为同一歌词谱曲的有好几位作曲家（包括贺绿汀这样的名家），但以他这首写得最好，也最受欢迎。1941 年我在离湖南湘乡县城还有百里之遥的偏僻山冲读初一时，教师就在音乐课上教过这首歌，可见其流传之广，影响之大。

此外，他还是最早将外国声乐名作介绍到中国来的音乐家之一。30 年代初，北平中华乐社就出版过他编译的《普天同唱集》、《混声合唱曲集》第一、第二集（1932、1933）以及《独唱曲选》第一本（1933）、《男声合唱曲选》（1934）；其他散见于抗战期间一些出版物中的，还有以“饱尘”的笔名译词或填配的《当我老母亲》（即《母亲教我的歌》，德沃夏克曲）、《摇篮曲》（勃拉姆斯曲）、《两个挺进兵》（即《两个禁卫兵》或《二武士》，

舒曼曲)等独唱,《船夫曲》(即《伏尔加船夫曲》,俄罗斯民歌)、《念故乡》(根据德沃夏克《新世界交响曲》第二乐章英国管独奏段落改编)、《我所爱的大中华》(多尼采第原曲)等合唱。

他填配的外国歌曲颇具特色,其长处为时人所不及。除文笔流畅,明白如话外,因为他自己就是以写声乐作品见长,深谙音律,所以词曲结合丝丝入扣,唱来琅琅上口。如30年代名噪一时的词家韦瀚章也曾用《念故乡》的旋律填配过一首叫《老大徒伤悲》的歌,由于词曲结合生硬,且文字古板(如"瘦影已婆娑"、"暂且蹉跎"之类),情绪消沉,因此尽管其作问世早于《念故乡》,且收入商务印书馆再版过10余次的《复兴初级中学音乐教科书》第一册,但流传度却远不及后者广泛。尤为难能可贵的,是他填的词有着鲜明的时代特色。如抗战期间为《念故乡》和《我所爱的大中华》填的词,就有意识地注入了爱国主义的内容,从而收到了"洋为中用"之效。

《念故乡》原来只有一段词,写的是常见的乡情乡思。抗战爆发后,他针对大片国土沦于敌手,众多百姓流离失所的现实,又加写了"叹故乡已沦陷,处处成焦土;众同胞被涂炭,遍地皆尸骨。我不能徒悲切,空忆从前乐;应献上血和肉,恢复旧山河"的段落。不仅感情转换自然,而且带有典型的时代特征。由于它唱出了国破家亡的痛苦和收复失地的决心,激起了普遍的共鸣,因此备受大后方热血青年的喜爱,并被广泛选为学校音乐教材;我就是读高小时在音乐课上学唱这首歌的。事隔半个多世纪,这首感人至深的歌,就像壮怀激烈的《出征歌》一样,我至今还能完整地背诵。

《我所爱的大中华》更是一首至情之作。它以礼赞的方式,通过反复咏唱"我所爱的大中华,我愿永远为你尽忠;你的久远的历史与文化,使我常觉得骄傲光荣。你的江河湖泊美丽如画,我一生一世永远怀想;你的平原山野何其伟大,我一生一世永远不忘。当你受侵略,我心如刀割。我永远爱你,祝我中华亿万年"的句子,在虔诚的倾吐和由衷的抒发中,点燃了人们挚爱祖国的感情圣火,同样也起到了激励人们为它赴汤蹈火、万死不辞的作用。因此,抗战胜利前后,它不仅在一些中学和业余的合唱团体中广为流唱,还被重庆的中央训练团音干班、国立音乐院以及上海国立音专等用作合唱教材。

当然,李氏一生的音乐活动中最值得大书一笔的,还是他编的《中国抗战歌曲集》。这本集子虽是"官书",却无"党气"和霸气。作为编者,

他不仅在曲目筛选、找人译词配伴奏等方面几经斟酌，煞费苦心，而且在作品取舍上不存党派偏见，不搞"因人废言"，确实坚持了"流行"与"优良"兼顾、"包罗的作家愈多愈好"的标准，真正起到了如实反映当时"广大的民众都在唱些什么歌"的"国际宣传"作用。这是很不容易的。仅此两点，也足以说明：对他这位在中国现代音乐史上有过特殊贡献的前辈，后人是不应该淡忘的。

四

然而，事实上他却早已被人淡忘。不仅是业绩，就连名字也是近年来才在史书上露面的。下面是几个典型的例子——

例一：有位叫沙临岳的，40年代中期在北平育英中学读书时曾唱过《我所爱的大中华》。据说他不仅唱后"感到骄傲和光荣"，"陶醉在全曲的情感中而不能自已"，而且"历久不忘，已超过半个世纪"。后来他把这首歌带到台湾，并指挥省政府社会处合唱团首次演唱，从此这首歌也在该省生了根。1949年沙君回大陆工作。退休后因与同好组织"自娱性的合唱队"，被推选为指挥，便起心要排练这首歌，只是苦于找不到乐谱。为了不忍让这首"上乘的爱国合唱曲……在大陆成了绝响"，于是几经"思索与回忆，把乐谱写了出来，也把歌词中记得的写了出来，记不请的则自己补填了新词"；但总觉得这样做"失去了原汁原味"。万般无奈，只好投书上海《爱乐者》月报（见该报1998年5月9日第63期的《寻找〈我所爱的大中华〉乐谱》。以上所引即出自此），呼吁"藏有此歌的朋友，能公诸所藏，让此歌重新焕发出新的生命"。然而见报"半年来，音讯全无"（我们上海音乐学院图书馆资料室所藏重庆中训团音干班油印的合唱教材中倒是有这首合唱谱，只因不知沙君通讯处，无法相告）。眼看"对此似已绝望"，不料台湾高雄"爱与乐"全能教育协会创办人陈功能从《爱乐者》报上看到沙君的文章，就将他珍藏的收有这首乐谱的《合唱》曲集寄给了《爱乐者》编辑部，托其转交。沙君得悉后，自然喜出望外。除致函这位素不相识的有心人深表谢意，又写了一篇《〈大中华〉找到了》的文章，在同年11月30日出版的《爱乐者》第66期见报。文中感慨系之地写道：此歌是他1948年"从北京带去台湾，后来就在台湾流传开来，至今已半个世纪了，可谓历久不衰"；而"在大陆……竟无人再唱

此歌，以致成了绝响，竟连歌谱也找不到了。现在此歌又从台湾回到我的手中，……真令人有'完璧归赵'之叹"。我读了沙君这两篇文章，也不禁慨然兴叹：一首国人填配的歌曲，作于大陆，流传于大陆，还是由大陆的人带到台湾去的，不料竟在台湾唱开了（据沙君《寻找》一文说：60年代中期他就曾在半导体收音机中意外地听到台湾合唱团演唱的这首歌），生根了，而且正式出版了；倒是大陆不仅从未正式出版过，久而久之，甚至连知道有这首歌的都屈指可数了，以致当初把它带到台湾去的"传歌人"想找到这份歌谱而通过媒体发出"寻呼"，历时半年都了无反应，结果还是在台湾的有心人得知此情况，才通过"中转机构"，把歌谱寄到当初把它从大陆带到台湾去的人手里。面对这个不无讽刺意味而令人啼笑皆非的尴尬事实，岂不是值得深思吗！

例二：90年代初由中华民族文化促进会主办的"20世纪华人音乐经典"系列活动，其中一项是由大陆和港台的17位音乐界权威人士组成的艺委会推荐，提名和决选1905—1991海内外华人作曲家的优秀作品。按理说，李抱忱不仅是老一辈的著名音乐家，而且他的《出征歌》还是抗战歌曲的代表作，在海内外都有过广泛的影响，成为"20世纪华人音乐经典"的入选曲目，绝对是不在话下的。然而第一次推荐的333首、部曲目，根本就未含李氏之作。第二次提名的156首、部曲目，还是没有《出征歌》，倒是把他的一首叫《人生如蜜》的合唱摆进去了；而且最后还居然成为入选的124首、部曲目之一。此曲作于何时？内容如何？写得怎样？有何影响？所有这些，即使像我这样搞了50多年音乐工作，读了5年音乐学院理论作曲系本科，在校期间就参与编写中国现代音乐史，"文革"后又一直从事这方面的研究，而且自信对李氏其人其作还相当熟悉，但是对《人生如蜜》却前所未闻。那么它又怎么会成为入选曲目的呢？经过多方了解，才知道是一位资深指挥家提的名；理由是他指挥过，而且据说合唱效果不错。兴许是艺委会出于对该指挥家的信任和尊重，于是竟在既未看到乐谱，也未听到录音的情况下，就通过了提名，就拍板入选了。当然，关于入选曲目的提名，见仁见智，何况仅供决选时参照比较，并非定论，自属无可非议。但令人百思不解的倒是以下几个与此有关连的问题：一，《人生如蜜》，不论其时代意义、社会作用或其知名度、流传度，至少在大陆都远远不如《出征歌》，但怪就怪在提名时竟无一人提到后者。二，参与推荐、提名（同时也是评议）工作的10位音乐家，台湾仅1名，香港也不过2名，大陆占绝大

多数，为6名；但《人生如蜜》的提名者却恰巧是抗战期间在李氏任教的国立音乐院学作曲的一位大陆音乐家。不仅如此，当评议组10名成员对提名曲目逐一"过堂"时，在场的另外6位大陆音乐家（其中两位还既是长期从事中国现代音乐史的教学和研究，且有专著问世的专家，又是此次系列活动的艺委会委员）对此提名竟未表示异议，于是获得通过。这也是出乎意料的。三，如果说提名并非定论，还有推敲的余地，而无须细究的话，那么最后一轮决选的结果就更加匪夷所思了。据悉：决选是在17名艺委会委员中进行的（5名缺席。中有3名授权其他出席者"划票"，还有2名"表示原则认同"）。虽对提名曲目进行了"补充，讨论，并以计票方式通过"，还否决了32首；但《人生如蜜》仍然进入了入选曲目。不仅如此，在以艺委会的名义公布的入选曲目名单中，居然还把一生中只有最后7年是在台湾度过的李抱忱说成"台湾作曲家"。凡此种种，岂不都足以说明对这位中国现代音乐史上的前辈音乐家太缺乏应有的了解了吗！

例三：汪毓和编著的《中国现代音乐史纲》，是大陆的同类著作中出版最早（1961年作为中央音乐学院的试用教材内部出版，1984年复由人民音乐出版社正式出版，1991年再由该社出修订版），再版次数最多（至今修订本已再版6次，其他几本同类著作则无一部再版过），而且是最早用作中央音乐学院教材，并被其他高等音乐、艺术院校及高师音乐系科用作教学参考书目的一部，其影响之广泛，由此可见一斑。然而就是这样一部专供教学之用，且长期来风行大陆的史书，从1961—1991的30年间，却对李抱忱只字不提。直到修订版问世，才总算在第六章第二节介绍40年代国统区音乐生活的概貌时新加了一句"国立女子师范学院音乐系（李抱忱负责，1940）"（见该书215页）。虽然提到李氏总比过去只字不提好，但对这位连冼星海都称许为"在战时负起重大的音乐教育任务"的音乐家（见《冼星海全集》第一卷117页——《现阶段中国新音乐运动的几个问题》），却未免太轻描淡写了。更为可叹的是，就连这短短一句话也显然与事实不符。因为国立女子师范学院音乐系从建立起，开始是杨仲子（1940），其后复由吴伯超（1941）、杨大钧（1943）接替，而李抱忱则从来没有当过该院的音乐系主任，倒是从1940年青木关国立音乐院创办后，一直在该院连续工作了5年之久，直到1944年再度赴美为止。作为前身为青木关国立音乐院的中央音乐学院的学生和毕业后又一直在该院任教，而且还是负责审改该院校史的作者，却在

自己的专著中闹了这样一个张冠李戴的笑话，岂不是同样说明对所提及的对象连起码的情况都没有搞清楚吗！

这里以“汪著”为例，是因为它问世最早，版次最多，影响最大，也最有代表性。其实，以上情况在继“汪著”以后出版的同类著作中也照样存在，可见是一个相当普遍的现象。如由全国 11 所高师及艺院的中国音乐史教师集体撰写的《中国音乐通史简编》(1991 年山东教育出版社版)就没有出现过李氏的名字；另外一本作为函授学校和音乐院校共同课教材的《中国近现代音乐史纲》(1997 年南海出版公司版)也只是在第六章第二节中一笔带过地提到李氏担任过国立音乐院教务主任（据说人民音乐出版社编的“音乐自学丛书•理论卷”中有《中国近现代音乐》一书，其中是否提到李氏，又是如何介绍的等等，因尚未出版，只能拭目以待了)。既然新中国成立以来各高等音乐、艺术院校和高师音乐系科以及函授学校都是用的这类教材，难怪今天连 60 岁上下科班出身的音乐工作者都鲜有知道李抱忱是何许人。至于发生上述李氏作于大陆、流传于大陆的《我所爱的大中华》竟无从寻觅其乐谱，以及他入选“20 世纪华人音乐经典”的曲目同样既非作于大陆，也非流传于大陆的《出征歌》之类反常的事情，也就不足为奇了。

五

对于上述几部史书如此冷落李氏，我是很不以为然的；而且我也不信它们的作者果真对这位曾经活跃于中国乐坛的重要音乐家竟然一无所知。因为无论年龄和经历，他们都和我大体相似——都是 60 多岁以上，又都是在国统区接受的中小学音乐教育；更何况他们长期来都是从事中国近现代音乐史的教学和研究，总不至于连我都略知一二的事情，他们倒反而不知道。当然，我这种想法只是根据一般常理的推断。为了避免一厢情愿，主观臆测，我也曾这样设想过：是不是由于李氏早在抗战期间就去了美国，他在大陆的音乐活动又主要集中在三四十年代；而当时出版的音乐书刊本来就不多，保留至今的更是难得一见。在史料匮缺的情况下，把他作为自己专著的论述对象，无疑是“巧妇难为无米之炊”。因为写史不能仅凭自己所了解的点滴情况，而是必须以可查可考、经得起验证的史实为依据的，所以对于李氏才干脆不提或稍作提示。但

是新近读了上海教育出版社去年刚出版的《中国近现代音乐教育》(伍雍谊主编),却发现我这种设想倒真的是一厢情愿。

此书说的是从鸦片战争到新中国成立的百年间中国音乐教育的发展概况——包括有关教育法规、教材建设、师资培养、教育思想以及中小幼、中师、高师、教会学校的音乐教育等。虽然所涉及的只是近现代音乐史的一个方面，但是却用了5千字的篇幅介绍了李抱忱的生平、音乐教育思想(第一章第四节,63—66页)、他对战时大后方中小学音乐教学所作的专题调查统计（第三章第四节,179—180页及第四章第四节,214—215页）以及他在北平育英中学任教期间开展校内外合唱活动的作为(第七章第三节,332—338页)。不仅史料翔实,而且对李氏在音乐教育方面的成就作了较为充分的展示和肯定。尽管由于内容的规定性,书中不可能涉及李氏在创作及理论等方面的活动,但却足以证明他不仅完全应该写进中国现代音乐史,而在有关他的史料也是完全可以搜集得到的。可见问题并不在于是否值得写以及相关史料是否找得到,而在于是否愿意写、怎样写以及是否愿意去找或是肯不肯下功夫找罢了。

像李氏这样明明应该成为入史对象,且不存在史料匮缺等写作困难的音乐家,在相关的史书中却只字不提,这是典型的回避历史。然而更有甚焉者的还是对历史的歪曲！如有的史书作者根本不作调查研究,不查对原始文本,仅凭第二手材料和一家之见的孤证,就随声附和,甚至恣意发挥,变本加厉地给自己的“批判”对象上纲上线定性,致使这些音乐家虽“有幸”入史,却是以“反面教员”的角色登场的;而他们对发展中国现代音乐文化所作的种种贡献,则统统被相关史书作者一笔勾销。曾因一篇500字的随笔《战时音乐》和一篇800字的短论《所谓新音乐》而双双蒙冤,分别被断章取义或无中生有地斥之为散布“抗战与音乐无关”的错误观点和发表“对新音乐运动进行恶意谩骂的谬论”的陈洪、陆华柏,就是这方面的典型例子。这种随心所欲地把他人钉在历史的耻辱柱上的做法,显然要比干脆不提的影响更坏。因为它不仅谬种流传,对读者形成误导,而且使无辜受到伤害的当事者一辈子都要为此背上黑锅。

我认为,无论是回避历史或歪曲历史,都是掩盖历史的真实,都是“强史为我”,把一切史迹视为“供吾目的之刍狗”的表现,因此也都是有悖于中国的治史传统和史家的道德良心的。

史书本来是为了忠实地再现历史事实，以便作为“现代一般活动之资鉴”(梁启超《中国历史研究法》)。但是史书又都是人写出来的，因此如何写才能达到“资鉴”的目的就成为至关重要的问题。一般说来，即使是自己亲身经历过的，也因囿于个人见闻而难窥全貌。所以人们惟有借助史书、史料去了解历史；对于历史人物和历史事件的评价，也往往只相信“书上是怎样说的”。在这种不得不“信史”的情况下，如果看到的竟是一部因或被歪曲、涂抹，或被粉饰、美化而走了样的历史，甚至是一部通篇捏造的伪史，那么，它应有的“资鉴”作用不仅丧失殆尽，而且对历史、对前人、对读者来说也是极不负责的。

我们的先人早就注意到了这点，并且在长期的治史实践中形成了崇尚求真求实的优良传统。以所作《史记》被后世推崇为“太史公笔法”的司马迁，就是这方面的杰出代表。他虽因李陵之祸，先深幽囹圄而蒙冤，复惨遭辱刑而受诟，却仍不降志。以刑余之身，发愤治史，并敢于摆脱统治阶级的偏见，坚持“文直”、“事核”、“不虚美”、“不隐恶”(班固《后汉书》)的“实录”精神，秉笔直书，从而成为史家良知的典范和光照千秋的楷模。

对于这种以司马迁为代表的我们民族的治史传统，梁启超在其《中国历史研究法》中曾将之概括为“裁抑其主观而忠实于客观”，“务持鉴空衡平之态度，极忠实以搜集史料，极忠实以叙论之，使恰如其本来”(着重号是我加的——笔者)。他还认为，要使这种治史传统得以延续，作为史家就必须具备“四长”：即实事求是，绝对忠实于历史真相，力去“夸大”、“附会”和“武断”，做到“鉴空衡平”的“史德”；博约结合，专深与涉猎并进的“史学”；不为因袭传统的思想和一己之成见所蔽，敢于怀疑，勇于创新，有洞察入微的历史眼光和精辟独到的真知灼见的“史识”；在深入调查、广泛取证的基础上，善于组织和驾驭史料，能做到梳理清晰，剪裁得体，详略适当，并以“简洁”、“生动”的文词，生动再现历史的“史才”。

梁氏的史学主张，虽然偏向于“纯客观的研究”，和以唯物论为世界观、辩证法为方法论的马克思主义的史学主张不能等量齐观，但是他说的“极忠实以搜集史料，极忠实以叙论之，使恰如其本来”，我认为不管哪个时代，只要是一位严肃的史学家，就都必须遵循的基本准则，马克思主义的史学家自然更不应例外。而且我还认为，梁氏提出的“四长”中的“史德”和“史识”，对史学工作者来说尤为重要。因为这是能否以坚持

真理的勇气直面历史的真实，敢不敢如实地加以描述，并直率地说出自己的看法和做出应有的评价的大问题；它甚至还关系到一部历史著作的命运。由此反观至今作为教材的现代音乐史出版物中存在的一些不容回避的问题，也就不难找出症结何在的答案了。

六

如果不讳言事实就应该承认：起步于50年代后期的中国现代音乐史编写工作，并不是自发的个人行为，而是在"大跃进"的高潮中有组织、有领导地进行的集体行为，因此也就不可能不受到当时在全国占主导地位的"左"倾指导思想的严重影响。这是一方面。另一方面，当时分别在京沪两地参加这项工作的主要是20多岁的年轻人（包括我自己在内）。大家在毛泽东关于"破除迷信，解放思想"、"振奋敢说敢想敢做的大无畏创造精神"的号召下，并受到北京大学中文系学生以批判的精神重写中国文学史而被舆论界誉为敢于"破除迷信"的代表之作的鼓舞，热情都很高；但是学术上的准备却严重不足，对于自己的研究对象——中国现代音乐史的发展状况所知极少，甚至一无所知。在这种情况下匆匆上阵，先天不足是显而易见的。此外还有一个不一定被人注意，然而却是极为重要的背景材料：

就在1958年5月的中共八届二中全会上，毛泽东在讲话中提出了"插红旗，辨风向"的问题，指出"你不插红旗，资产阶段就要插白旗"，"资产阶级插的旗子，我们要拔掉它，要敢插敢拔"。这个旨意一下，首当其冲的学术界自然闻风而动，顿时便掀起了"拔白旗，插红旗，灭资兴无"的"资产阶级学术思想批判运动"，并纷纷找出各自研究领域中的"白旗"代表人物作为批判的重点对象；从30年代以来就对搞"左"的一套情有独钟的音乐界更是不甘落后，坚决响应。碰巧这年钱仁康奉学校党委之命，写了两篇纪念黄自逝世20周年的学术论文，撞到了枪口上，于是音乐界便"枪打出头鸟"，首先拿他开刀。钱所在的上海音乐学院理论作曲系师生就先后开了大大小小20几次专题批判会（我也参加了）；北京方面也积极配合，遥相呼应：中央音乐学院围绕钱文组织了全院性的"学术批判"，《人民音乐》和《音乐研究》也陆续刊出了京沪两地音乐工作者写的多篇批判文章。

音乐界为什么要如此兴师动众、大张旗鼓地拿钱仁康开刀，拔他的“白旗”呢？说穿了，“醉翁之意不在酒”，而在于通过批钱，把斗争的矛头直指所谓30年代“学院派”的“祖师爷”黄自。因为据说钱文对黄自的评价并非他一个人的观点，而是“代表着音乐界的一部分人”（即指资产阶级的“学院派”——笔者）；“对黄自的评价上的分歧”，也“绝不仅是对一个历史上的作曲家的评价的分歧”，而是“关系到中国音乐发展的道路，是走资产阶级的道路呢，还是走无产阶级的道路的分歧”；因此钱文所反映出来的，“实际上是资产阶级思想在音乐理论战线上向无产阶级争夺思想领导权的另一种表现”，和他的争论也就“不是同他一个人的争论”，而是两条道路之争，实质上涉及“究竟是黄自是革命音乐的旗帜，还是聂耳是革命音乐的旗帜”这个“举旗抓纲”的大是大非问题。既然问题如此严重，事关中国音乐界的思想领导权在谁手里和走什么发展道路的大局，那么，如此主张发展中国音乐要“走资产阶级的道路”，并企图把“思想领导权”从无产阶级手中夺过来的钱仁康，就理所当然地成了音乐界的“白旗”而势在必拔了。

当然，拔掉钱仁康的“白旗”只不过是这场批判的直接目的，更长远的考虑还是如何以儆效尤而收防微杜渐之效。首先是号召音乐界“通过这一批判”提高警惕，常备不懈，做好连续作战的准备，“不准资产阶级思想毒害社会主义的音乐事业，尤其要警惕那些披着马列主义外衣的资产阶级理论家来夺取思想阵地”；同时要大家务必明白：“拔除音乐学术研究中钱仁康先生所树立的白旗是这个思想批判运动的开始”，“必须乘胜追击，挖深挖透，进而拔掉音乐学术研究中的一切类型的白旗”（以上引文凡未说明出处者，均见1958年12月号《人民音乐》的《在音乐理论批评战线上必须拔去白旗，插上红旗》）。其次是要“从对黄自的评价的讨论开始，引申到音乐历史研究的领域中两条路线的斗争的讨论。也就是在音乐历史研究上，历史唯物主义和各种各样的唯心主义观点的两条路线斗争的讨论”（见1958年11月号《人民音乐》的《开展群众性的教学批判运动建立无产阶级音乐教学体系》）。当时京沪两所音乐学院就是这样做的。

我之所以不顾篇幅把以上这些陈年旧账的背景材料摊出来，是因为在我看来，当年的这场批判实际上就是紧随其后的京沪两地编写的中国现代音乐史的原动力和思想基础。甚至可以认为：它对史稿的编写工作，从定位、思路、构架等大的原则到史料取舍、章节安排、所论及的

人和事孰臧孰否以及与之相关的行文详略、篇幅大小等具体细节，都定好了调子。总之一句话，写什么和怎样写，它都起了明确无误和显而易见的指令性的作用；而且史稿的编写人员（包括我自己）也的确都是将其视为理应自觉遵循的准则，并力求在实践中认真贯彻执行的。北京方面提出的口号是写出一部"真正的人民音乐史"，上海方面提出的口号则是写出一部"我们自己的革命音乐史"。这两个口号就已经足以说明一切了。

从后来作为"向国庆10周年献礼"的初稿来看，这两部"放卫星"的史书，基本上都是以革命音乐为主线和以聂耳为旗帜的新音乐运动史。凡在这条主线内和这面旗帜下的，自然都是走的无产阶级道路，代表了中国音乐发展的正确方向，因此也都是充分肯定，热情赞扬的。至于不在这条主线内和这面旗帜下的，所采取的态度则大相径庭。

以音乐家为例：有的作为革命音乐的团结对象，对他们虽有所肯定，但又无一例外地给这些人拖上"资产阶级"、"小资产阶级"、"封建意识"等阶级定性的"尾巴"（如王光祈、萧友梅、赵元任、黎锦晖、刘天华、青主、黄自等）。有的则作为革命音乐的对立面，对他们的批判往往是从自己的需要出发，攻其一点，不及其余；特别是对当时已定为"右派分子"，估计在政治上"永世不得翻身"的，更是当"落水狗"一棍子打死，把话说绝，而不留任何回旋的余地（如刘雪庵、陆华柏就是这方面最典型的例子）。还有的干脆晾在一旁不闻不问，只当历史上没有此人或不值一提（如李抱忱）。

再以音乐机构、团体为例：如把中国第一所独立建制、历史最悠久、培养的人才也最多的上海国立音乐院说成当初成立就是"由于国民党反动政府实行网罗知识分子来建立它的反动的文化秩序的政策，以便对人民群众进行欺骗宣传，巩固其法西斯统治"，"起到了为国民党反动派的白色恐怖统治披上了一件文明的外衣的作用"；"其办学的目的、方针是为反动政治和资产阶级利益服务"，教学思想和教学方法则"彻头彻尾贯彻了资产阶级方向，因此它也就对中国现代新音乐文化的发展，带来思想上和实践上的危害和阻梗"。又如中国历史最早，规模最大，在培养民乐演奏人才、整理改编民族传统器乐曲目、试制改革民族传统乐器等方面对民族音乐的继承和发展做出过贡献，并曾与上海工部局乐队以及来沪访问演出的世界著名小提琴家津巴利斯特同台献艺的民间乐团——大同乐会，也被说成"他们的活动和演出实际上成为替反动政

府维护封建主义的道德礼教的绝好宣传”，甚至认为它“作为一个国乐的职业团体，能维持近30年之久，正是由于它有反动政府支持的缘故”。至于对促进中国交响音乐文化和专业音乐教育的发展有过筚路蓝缕之功的上海工部局乐队，因为是外国人搞的，当然也就只当没有这回事，压根就不提了。

上面举的例子，尽管远非当年京沪两地编写的史稿中所存在的问题的全部，但是管中窥豹，已足见在音乐界那场“拔白旗”的运动中君临一切，并通过所谓的学术批判得到充分反映的宗派主义、关门主义、庸俗社会学和机械唯物论等等“左”的思想，对于史稿写作所起的主宰作用和示范作用是何等明显！

其实，现在回想起来，这种情况的出现一点也不足怪，而是顺理成章、合乎逻辑的。以上海的《中国现代音乐史》为例：编写人员就是在此之前参加拔钱仁康的“白旗”和批“走资产阶级的道路”的代表人物黄自的；而且作为编写工作起步伊始时所依据的唯一的现成蓝本，就是吕骥1940年在延安鲁艺讲授的《新音乐运动》的听课记录（中国音协1958年油印的内部资料）。以后成书的初稿，不过是在这个框架的基础上有所扩展和调整罢了。

平心而论，42年前的中国现代音乐史的编写工作可以说是白手起家。编写人员既都是没有这方面经验的新手，又没有可供选择以资参照的同类著作。特别是整个编写工作是在“大跃进”的热潮中进行的，领导下达的任务又是要写出“人民的音乐史”或“革命的音乐史”。由于这些主客观方面的原因，因此在京沪两地编写的史稿中所呈现出来的“解放思想”有过之而无不及，“实事求是”却远远没有做到，就成为不可避免的事实了。尽管通过写史培养了第一代从事中国现代音乐史的教学和科研骨干，出版了迄今为止唯一的一套《中国近现代音乐史参考资料》，为这门学科的队伍建设和史料建设初步打下了基础，这个成绩是不应抹煞的。然而就史稿本身而言，其中所存在的严重缺陷以及至今尚未消除的负面影响却是回避不了的。

毫无疑问，当年史稿中存在缺陷有其必然性。在“左”倾僵化思想居于主导地位，且已渗透到全国各个领域的历史条件下，是在所难免的。同时还必须看到，80年代以来正式出版的同类著作，在清除“左”的影响方面都多少作了一些努力，这也是应予肯定的。可惜这种努力只不过走在“大跃进”期间所确立的总体框架内作了某些修修补补的“微调”。

"左"的色彩虽较之当年有所淡化，却并未真正做到像人们所期望的那样，不折不扣地按照十一届三中全会决议的要求，解放思想，实事求是，彻底清除"左"倾僵化思想的影响，勇于突破原有的史稿写作模式，全面、真实、客观、公正、准确地反映出"五四"至新中国成立前 30 年间中国音乐文化的整体发展面貌，以及在创作、理论、教育、表演、出版等方面的得失，当然也就更谈不上站在尊重艺术规律的高度，从音乐本体出发，以清醒和理性的历史目光去审视其中的得失，正确地总结经验教训，作为今后的"资鉴"了。这种墨守陈规、裹足不前的状况，显然和锐意开拓进取的改革开放形势极不相称！

毛泽东有句名言，叫做"有比较才能鉴别"。与新时期以来（特别是 90 年代以来）出版的文学艺术方面的史书相比较，就不能不承认，目前能看到的中国现代音乐史专著，从观念到方法都存在着无法与之相提并论的明显差距；而且这种差距首先是观念上的。

众所周知，"文革"前 17 年间出版的文学艺术类通史著作，无不以毛泽东关于"一些阶级胜利了，一些阶级消灭了，这就是历史，这就是几千年的文明史"（见《毛泽东选集》第 4 卷《丢掉幻想，准备斗争》）的著名论断作为贯穿全书的主线。由于长期以来人们普遍认为马克思主义的历史著作采取以"阶级斗争为纲"的写法是天经地义的，惟有如此才能"纲举目张"，统领全局；而且也确实没有谁对于这种写法稍有异议（即使有不同看法，也不会冒天下之大不韪说出来，以免落得个"反毛泽东思想，与'阶级斗争为纲'唱对台戏"的下场）。长此以往，于是无形中便成了一种凝固不变的模式和不可逾越的禁区。"文革"期间，更有秉承江青旨意，以"评法批儒"为主线来写文学史的（如 1972 年刘大杰根据旧作修订的《中国文学发展史》）。这就把"阶级斗争为纲"进一步地推到了"儒法斗争为纲"的极致。其理论上的荒谬是自不待言的。然而"青山留不住，毕竟东流去"。随着十一届三中全会否定了"两个凡是"和"阶级斗争为纲"的提法，史学界也在改革开放、观念更新的大好形势下开始了严肃的反思。及至 80 年代时期，便有"重写文学史"口号的提出。尽管这个口号一度被目为"资产阶级自由化"，但是求新思变毕竟是人心所向，大势所趋。到了跨世纪之交，终于出现了一部既未背离马克思主义的唯物主义原理，又是以全新的观念、视角和叙述方式写成的中国文学史著作。它就是章培恒、骆玉明主编的《中国文学史（新著）》（初版时名《中国文学史》）。

这是一部以敢为天下先的学术勇气向中国文学史的传统模式全面挑战的史书。1996 年的初版就摒弃了“阶级斗争为纲”；而以马克思关于“首先要研究人的一般本性，然后要研究每个时代历史地发生了变化的人的本性”（见《资本论》）的论述为指针，将文学的演进与人性的发展联系起来加以考察，取得了重大突破。重写后的《新著》则更进一步加强了美感和艺术形式的分析，“以作品本身的演化为依据”，将“描述基本着眼于在人性的发展制约下的文学的美感及其发展”（见《新著·导论》），使文学与人性的关系和文学的艺术形式得以有机地结合起来加以叙述。同时又摈弃了关于文艺作品“内容是第一性的，形式是第二性的”旧说，从而使文学的艺术形式的演变过程成为被着重考察和描述的对象，以及对文学作品的艺术形式的价值判断成为真正意义上的美学价值的判断。此外，《新著》还一反按王朝更迭分期的惯例，而采取社会发展和文学发展相结合的分期法，以期真实反映中国文学史演进的面貌。凡此种种，虽属独辟蹊径，却令人耳目一新。出版后，不但没有被斥为“离经叛道”或“资产阶级自由化”，还备受学术界的重视和读者们的好评，称许为“确立了一个独具个性的、全新的文学史体系”（见戴俊的《新的攀登成果》，载今年 6 月 1 日上海《文学报》“大众论坛”第 6 期头版）。

面对中国文学史研究所取得的突破性进展，反观近半个世纪来基本上一直“移步而不变形”，至今尚未出现质的飞跃的中国现代音乐史研究的现状，的确足以令人“引发诸多思考”（见前引戴俊文）。对我来说想得最多的，就是眼看 21 世纪日益临近，多年来作为教材广泛使用的中国现代音乐史著作，是否能像《史礼》、《资治通鉴》那样，得以成为传世的“信史”；或者说，我们需要一部什么样的可以面向 21 世纪的“中国现代音乐史”教材？经反复思忖，我认为已经出版的相关著作，是无法面对一个更为开放和更为多元化的新世纪的；而以开放的姿态和开放的思维，写出一部对“五四”到建国前中国音乐的衍变作全方位的观照和全景式的描述，且又客观公正、真实可信的“中国现代音乐史”（其实应该是“20 世纪中国音乐史”），是音乐史学界刻不容缓的严肃任务和义不容辞的职责所在。否则是无法向后代的读者交待的。

当然，尽管这仅仅只是一个学术问题，却不可避免地要触及“重写音乐史”这一曾被目为“资产阶级自由化”的敏感话题。不过好在“学术民主”和“百家争鸣”是中国共产党坚定不移的方针，特别是十一届三中

全会以来中央领导人作出了今后决不以言论和思想治罪的庄严承诺；况且还有虽属“重写”之列，但迄今并未受到政治谴责的《新著》作为先例，足以使我定心壮胆，这才敢于借《音乐艺术》一隅之地发表上述己见。如果编辑部也认为这是一个至关重要而又亟待解决的问题，愿意为此开辟专栏，深入讨论，那就更是功德无量了。

1999. 1. 31. 初稿

2000. 4. 15—2000. 9. 9. 二至四稿

——原载《音乐艺术》，2001 年第 1 期

我们的"抽屉"里有些什么？
——谈中国近现代音乐史研究的史料工作

陈聆群

近读陈思和教授《我们的抽屉——当代文学史（1949—1976）的"潜在写作"》[①]一文，陈文中提出了应当重视和发掘中国当代文学史上由于种种原因而被忽视乃至埋没的各种"潜在写作"的文学作品，以开拓文学史研究的新视野。文章说的是中国当代文学史，却触动我想到了中国近现代音乐史研究更为严重的史料工作问题。借用上引文章的标题，也就是想请大家看一看，我们的中国近现代音乐史的"抽屉"里有些什么，还没有被有关的研究者所关注的东西，或者明知"抽屉"里藏有"宝物"，却始终未能或不能去"取出来"加以研讨论评，以充实和丰富我们的中国近现代音乐史。

文、谱、音、像、图、物齐全方能构成中国近现代音乐史的完备史料

先要说一说文学史与音乐史研究的史料之异同，进而略谈中国近现代音乐史在史料构成方面的特定要求。

文学史的基本史料，当然是作家的创作之本及其相应的各种出版物；而为了全面深入地探究作家及其创作的时代，社会与个人的成因，当然也要广泛地收集这些方面的文字的口头的图像的乃至实物的史

料——这些都已成为常识,在此不赘。

音乐史研究的重心与文学史研究相同,也应当是作(曲)家及其创作,因此,也必然要求将作(曲)家及其创作之本,作为史料构成的基本要件加以关照——这也是常识,不必赘述。

但音乐史研究的是乐音通过创作和唱奏、表演、传播而成为时代与社会文化的历史,这就对研究史料的构成提出了特定要求;尤其是对于近现代音乐的研究,如中国的近现代音乐史,更由于众所周知的传媒载体在这一历史时期的日益近现代化,因此对于相关史料的采集累积提出了更为多方面的要求,简而言之,即要求从文、谱、音、像、图、物等方面开拓和积累相关史料,方能构成中国近现代音乐史的完备的史料体系。

"文",即关于中国近现代音乐史的各种文字著述史料,包括相关的文字手稿,专著书籍和文论杂纂的报刊载本等等。

"谱",即关于中国近现代音乐史的各种民间的传统的与新的专业创作的音乐作品的乐谱史料,包括相关的各种体式的传统乐谱与简谱、线谱史料;同样,也包括着从手稿到专书与报刊载本等各种载体的乐谱史料。

"音",即关于中国近现代音乐史的各种音响史料,包括从最早的纸带录音到蜡盘唱片,以及更为现代化录音手段的各种音响史料;它可以是中国近现代录制的各种民间的传统的与新的专业创作的音乐作品及其演唱演奏的音响史料——这应当是这方面史料的主体;也可以是与中国近现代音乐史相关的各种口头讲述和现场活动的音响史料——这也是构成中国近现代音乐史音响史料的重要方面。

"像",即关于中国近现代音乐史的各种活动的成像史料,包括以电影与录像等手段所拍摄记录的与中国近现代音乐史有关的各种活动成像史料。

"图",即关于中国近现代音乐史的各种图片史料,包括各种相关的照片、书刊报章画报上的摄影载照以及相关的绘画美术图片等等。

"物",即关于中国近现代音乐史的各种实物史料,如相关的乐器与音乐活动设施实物,以及音乐家的具有历史意义的各种实物等等。

还可能会有一些没有设想到的方面,也有与中国近现代音乐史有关的史料了;而如果我们能从上述文、谱、音、像、图、物等方面来收集和累积相关史料,必能构成全面有序的史料体系,从而为中国近现代音乐

史的研究，打好坚实可靠的基础。

看一看我们的“抽屉”

“抽屉”当然是一种比喻的说法，是指我们的史料宝库。治史者都知道论从史出，有几分史料说几分话，而决不能作无米之炊。中国近现代音乐史研究作为一门后起的至今尤不成熟的音乐史学科，即使是在1958年风行“以论带史”(实际成为了“以论代史”)的年代里起步的时候，也还是进行过初步的史料工作；由当时的中国音乐研究所(今中国艺术研究院音乐研究所)汇编油印的《中国近现代音乐史参考资料》，就是那时工作的成果，它不仅为当时呱呱落地的学科铺下了一方赖以安生立命的基土，而且至今犹为后来的研究者所珍视，作为研究工作的重要依据。自1958年至今，经过“十年文革”的浩劫和进入新时期以来朝着纵深方向的开拓，中国近现代音乐史研究走过了40多年曲折坎坷的路程，“大难不死必有后福”的学科，即使是在史料工作方面也已有了不小的进展和建树，其略况可见于笔者《中国近现代音乐史研究在20世纪》(《音乐艺术》1999年第3期)一文概述。

但如果我们从学科建设的全局和可以期望能够得到更大发展的前景来说，中国近现代音乐史研究的史料工作却是难以令有关的研究者和有志于此学的后来者满意释怀的：未能形成学术力量足够的专门的史料工作队伍，以开展足够规模的持续性的史料工作，因此至今犹未建立起中国近现代音乐史的全面、完备、有序的史料体系，便是大家都看得到的严峻的现实。

有一种说法以为中国近现代音乐史研究的是离我们最近的音乐史事，大部分史料已为我们了然于胸，或都在身边唾手可得，大可不必像挖掘千年万年前的出土文物那样迫不及待和兴师动众；而且，历史材料的把握并无一个确定的底线，收集到何时何种程度才是一个尽头呢？基于这样一些并非全无道理的想法，有关的研究者并没有把史料工作放到应有的位置上，便是必然的了。

但中国近现代音乐史的史料和已被掌握的状况果真是如此吗?!这就要请大家看一看我们的“抽屉”了。以下略择数端简言之以见一斑——为了免得引起误会，以为笔者藏有什么“家传秘本”塞满了“抽

屉”,因此才在这里吆喝卖乖,我只举人所共知却又未曾进行过认真的查访、编集、研讨的史料为线索,如:

既有的中国近现代音乐史著作都侧重于论述创作方面的历史成就,并约略述及表演方面的历史建树,这当然无可厚非;“但是对于理论方面（的）历史性成就的反映则相对薄弱”——这是冯文慈先生《中国近现代音乐史教学:两个传统并存与古今衔接问题》[②]一文指出来的一个涉及到本学科概括历史内容尚不完全的问题。冯先生认为在20世纪,特别在其下半叶(即1949年以来),中国音乐学的各学科都出现了重要学者和学术成果,完全可以和应当与作曲家、表演艺术家及其成就一样受到关注,纳入到近现代与当代音乐史的研究范畴。而从我们“抽屉”里的史料来看,即使是对于20世纪上半叶音乐理论方面历史成就的反映,我们的有关著作也是难说充分的。最近十数年来,虽然有张静蔚教授查访汇编成《中国近代音乐史料》那样的重要成果;在对王光祈、萧友梅等的音乐著述史料发掘、汇集、编注和研究方面也有不小的进展;但如果我们稍稍看一下同一时期音乐理论著述的部分书目(姑且不计发表在同一时期报刊上的音乐文论篇目),就会发现还有数量不小的重要著述并没有进入我们的研究视野。以与本学科关联最为直接的关于中国古代音乐史的著作来说,从20世纪20年代初到40年代末,就有7至8部带有通史性质的著作和5至6部专史性质的著作[③]问世,如果再加上在传统音乐理论研究方面“指南”、“寻源”一类谱集与专著[④]中,也都有颇具新意的关于中国古代音乐史的发展的论述,就可看到具有现代学科意义的中国古代音乐史学步入其发祥阶段的洋洋大观;毋庸讳言,对此我们现有的中国近现代音乐史著作关注与反映是很不充分的,这同我们对“抽屉”里的这方面的珍贵史料“熟视无睹”直接有关。其实,20世纪的20—40年代,除了中国古代音乐史学之外,也是具有近现代学科意义的中国的音乐美学、西方音乐史学、民族音乐学、音乐教育学以及相关的音乐考古学、传统乐律学、戏曲音乐史学和音乐评论等步上创始之途的重要时期,都或多或少地有略具学科雏形的著述问世,在此都暂不涉及。

前文已述,既有的中国近现代音乐史著作都以作曲家及其创作为论述重心,但却不能说我们对这方面的历史材料都已尽数在握。例如:最近十数年来,关于中国近现代的艺术歌曲创作的论说文章不在少见;但我们的“抽屉”里所藏有的这方面的乐谱史料,却还有相当数量并未

真正进入有关研究者的视野。如以 20 世纪 20—40 年代间问世的带有钢琴伴奏的独唱曲集（含有其他载体歌曲的集子在内）为限，除了青主、萧友梅、赵元任、黄自及其弟子，以及周淑安、应尚能、李惟宁、张啸虎、马思聪、陆华柏、江文也等人的这方面曲集谱本和代表作，已深度不同的为人所论及外，至少还有如：《新声乐》、《摘花》、《金梦》、《夜曲》、《爱的系念》、《别离》、《回家以后》、《树伐歌曲集》、《感旧》、《易水别》、《宋词新歌集》、《江南谣》、《骸骨舞曲——独唱歌集》、《春潮曲》、《寄影集》[5]等等，尚无人进行过认真的史料考释与研究；如果再加上同一时期的音乐刊物上刊登的同类作品曲谱，数量当更多。虽然我们尚不能说，这些还藏在"抽屉"里的艺术歌曲集子，其作品的艺术质量和历史代表性，与那些已被程度不同地进行过研讨论述的众所周知的歌集与作品相比，会更胜一筹；但在这些已知存世的歌集与作品没有被认真地考释和研究之前，总难求得对于中国艺术歌曲创作在 20 世纪上半叶创始时期的全面认识。

音乐作为必须通过唱奏表演才会发生实际效用的艺术，其演唱演奏的实际音响史料，必然为有关的研究者所倚重；而这正是我们这个学科享有得天独厚的优势之所在，因为在近现代已有了唱片、录音等手段，可以将有关作品及其唱奏音响留存下来，供我们进行更具直观性的研究（既研究作品的创作，也研究唱奏者的表演艺术）。例如：在一份 1964 年编印的《中国唱片厂库存旧唱片模板目录》中，列有自 19 世纪末 20 世纪初中国开始灌制唱片以来，直到 1949 年全国解放，由以"百代"、"丽歌"、"胜利"、"高亭"、"蓓开"、"和声"、"长城" 等唱片公司牌号灌制的旧唱片模板 34, 300 面中的 11, 752 面的目录，其内容包括 "戏曲"、"曲艺"、"乐曲"、"歌曲"与"其他"五个部分。虽然据这本目录的"编印说明"称，这还只是中国旧唱片模板"遭受帝国主义分子窃盗与毁弃"之后的一部分剩余旧唱片模板的资料极不完全的一个编目，而我们从这本 280 多页的编目所列旧唱片模板名目已可知道，这是 20 世纪上半叶我国戏曲、曲艺、音乐——传统音乐与新音乐的门类齐全、曲目丰富、唱奏名家荟萃的一个历史音响宝藏，其中的历史珍品数不胜数，尤其对于我们的中国近现代音乐史研究具有难以估量的价值。试问：我们对这样的"抽屉"里—不！"金库"里所藏的"宝物"，到何年何月才能取出来用之于我们的科学研究和教学与传播呢？！

从唱片想到电影，这又是一个与中国近现代音乐发展关系密切的

艺术门类。从1959年8月编印的一份《中国电影音乐资料选编》[8]可知，在1930—1937、1938—1945、1946—1949三个时段中问世，插有电影歌曲或既有歌曲又有配乐的各类影片（故事片、纪录片和卡通片等），共228部，涉及的电影歌曲与配乐的作者与编者约近60位（不计歌曲的词作者；同一音乐作者用不同的笔名计为1人）；而这如与《中国电影发展史》上下两巨册所附中国各类影片的历史总目相对照，还只是一个极不完全的统计。不用说，如果我们不能把这方面的活动成像并带唱奏音响的史料，切实地看到听到和尽数把握，就难以对中国近现代的电影歌曲与电影音乐的发展有切实的了解，更谈不上做出切实的历史论述与评价了。

与唱片和影片相比，对与中国近现代音乐史相关的图片史料的收集、汇编和运用于研究、教学、传播，应当是比较容易着手的。众所周知，这样的图片史料，无论是在私人手中，还是在有关的研究机构与图书馆、博物馆的馆藏中，以及近现代的书刊、报章、画报等等出版物上，都是极为多见和丰富多彩的。近些年来，“老照片”之类的编集出版已成为时尚，其中也不时见到一些与音乐有关的“老照片”。但我们却至今还没有例如“中国近现代图片音乐史”那样的必可构成洋洋大观的课题立项，试问：我们的“抽屉”里——不！这又是一个“金库”里的“宝藏”，到何年何月才能示人以历史真相呢！？

对于与中国近现代音乐史有关的实物史料的收集和收藏，似乎应当是相关的历史文物研究机构的事；而如果我们想到近现代也是中国的民族乐器改革得到发展的时期，在这方面留存有不少可作为历史研究之用的实物史料；如：1936年由前中央研究院物理研究所仪器工厂印行的《琴管箫说明书》和《新笛说明书》，就是由当时主持该所的物理学家丁西林设计的两种改革而成的新的民族乐器的制作与推销说明书；其所说的“琴管箫”和“新笛”还有实物存世吗？或者可以按说明书所示制作出这样的乐器，以使历史实物按原样“克隆”存世。类似这样的事物史料，不是可以开拓中国近现代音乐史尚未涉及的研究领域吗！

以上所举只是涉及到了文、谱、音、像、图、物等方面有待我们去“拿出来”进行研究的史料有限的一角，更没有涉及到如陈思和教授的文章所说，那些作（曲）家未曾或无从发表的“潜在写作”的作品——这样的“潜在写作”和被压在“抽屉”里的作品，在中国近现代音乐史上也时有所闻；而且由于音乐出版比之文学出版更有特殊的难度，所以中国近现

代音乐史上还有不少虽然已经以实际传播的方式发表了，却又始终未能正式出版而被压在作曲家的"抽屉"里的作品(如：数量颇多的为电影音乐而写的器乐曲等)，可以说，我们要开掘这方面的史料，更有大量的工作要做。

着眼于未来从基础工作做起——重提《关于中国近现代音乐史研究学科建设的若干建议》

请大家看一看我们的"抽屉"里有些什么未被关注和研讨的历史材料，是为了对本学科的实际状况有一个清醒的认识：作为历史研究之基础的史料工作还存在着严重缺陷，因此还远没有为学科发展构筑起扎实的根基，这就是经过了这番审视和反思之后得到的结论。这使我想起了 1991 年时，向中国音协在重庆召开的"中国现代音乐史研讨会"提出的《关于中国近现代音乐史研究学科建设的若干建议》⑦。在这篇文章中，我以多年从事中国近现代音乐史的研究和教学所强烈感受到的，本学科存在着基础薄弱、研究工作难以纵深发展和不能适应教学要求等严重状况为依据，向会议提出了加强学科建设的 8 点具体建议，即要求组织起全国协作的力量来：(一)编纂刊印《中国近现代音乐史料大系》；(二)重印中国近现代音乐史出版的重要的书、刊、文、谱；(三)编纂出版中国近现代音乐史上代表性音乐家的史料与研究专集；(四)组录"中国近现代音乐作品音响大全"；(五)编纂出版《中国近现代音乐史图集》；(六)组录"中国近现代音乐史资料与作品演出录像系列"；(七)编刊《中国近现代音乐史研究》期刊；(八)建立中国近现代音乐资料馆。这些建议在当时曾经得到与会音乐界领导与前辈首肯和出席者的积极响应。但一眨眼间十多年过去了，已经进入了新的世纪，这些曾使自己鼓起勇气并得到所期望反响的建议，至今仍只是纸上梦想的记录。而正在这时，却又再度听到了"重写音乐史"的声音，我的直感就是："重写"必须面向未来，从学科建设的基础工作做起，其具体的做法，也许仍不出 1991 年时的那 8 项建议。

在结束这篇"老生常谈"的文章的时候，我也仍想抄录当年文章的结论，以表述自己在历史研究与教学上的完整观点和所追求的目标：

"历史研究应当首先致力于弄清历史真相，接着就应当对历史真相

作正确的和准确真实的叙述;在以上两点都充分地做到的基础上,才谈得上从大量准确无误的历史事实中抽取出反复出现的因此可能是带普遍性的东西,并由此归纳出历史经验与规律,以供今后的实践作参考。而作为历史教学,还应当从上述研究成果中提取最典型精当,同时又是丰富充实的材料,以最有效的手段,帮助学生主动地吸收掌握这些材料,从而心悦诚服地接受已被历史实践证明是正确的观点。……结合本学科研究与教学所面对的实际状况,为了实现上述基本任务,当务之急还是要从基础工作做起,也就是应当抓紧做好基本史料的开掘、收集、整理、研究和汇编,尽可能建立起一套文、谱、音、像、图、物俱全的"立体化"的史料体系和教材,只有做到了这一工作,才谈得上把中国近现代音乐史研究建设成一门成熟的学科。'重写'出科学的中国近现代音乐史。"⑧

注释

①见《中国大学学术讲演录》,广西师范大学出版社,2001(2002年6月6次印刷),第86—100页。

②见载于天津音乐学院学报2002年第1期。

③7至8部通史性质的著作是:《中国音乐史》(叶伯和著,1922年)、《中国音乐史》(四册,郑觐文著,1928年大同乐会)、《中国音乐小史》(许之衡著,1931年8月商务印书馆初版)、《中国音乐史话》(缪天瑞著,1932年上海良友图书印刷公司)、《中国音乐史》(上、下册,王光祈编,1931年中华书局初版)、《中国音乐史》([日],田边尚雄著,陈清泉译,1937年5月,商务引书馆)、《旧乐沿革》(萧友梅编,1938年9月为国立音乐专科学校所编教材)、《中国音乐史纲》(杨荫浏著,1944年1月重庆青木关国立音乐院油印本);5至6部专史性质的著作是:《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(萧友梅1916年向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论

文)、《音乐的文学小史》(朱谦之著,1925年8月,上海泰东图书馆)、《外族音乐流传中国史》(孔德著,1926年商务印书馆)、《中国音乐文学史》(朱谦之著,1935年10月,商务印书馆)、《隋唐燕乐调研究》([日]林谦三著,郭沫若译,1936年11月商务印书馆)、《唐宋大曲之来源及其组织》(阴法鲁作,1945年8月油印)。

④如:《中国音乐指南》(沈寄人著,1924年5月再版,世界书局)、《中国丝竹指南》(祝湘石编,1924年6月石印上海大东书店)、《雅音集》(第一、二集杨荫浏、陈鼎钧合编,第一集1923年6月,第二集1929年7月,无锡乐群公司)和《中乐寻源》(童斐编著,1926年2月,商务印书馆)等。

⑤所列曲集据《中国音乐书谱志》(人民音乐出版社1994年3月,增订本);《新声乐》(冯亚雄编著,1924年11月北京求知学社)、《摘花》(钱君、陈啸空等著,1928年3月,上海开明书店)、《金梦》(邱望湖、钱君合编,1930年7月,上海开明书店)、《夜曲》(钱君等著,编成交商务印书馆出版,毁于"一·二八"日寇侵略淞沪战事中,现见《恋歌三十七曲》,钱君编,1992年1月,上海音乐出版社)、《爱的系念》(索非歌、邱望湘曲,1928年8月,春蜂乐会)、《别离》(郭沫若词,王沛纶曲,1929年9月小说书林社)、《回家以后》(采石词,王宪伦曲,1929年9月,小说林书社)、《树伐歌曲集》(李树伐撰,1930年上海三民公司,内含歌曲10首和钢琴曲2首)、《感归》(李树伐曲,1932年作,出版年月及出处待查)、《易水别》(林文铮词,李树伐曲,石印)、《宋词新歌集》(陈厚庵著,1934年9月,商务印书馆)、《江南谣》(姚牧著,1941年中国乐谱供应社)、《骸骨舞曲——独唱歌集》(龙七词,钱仁康曲,上海音乐公司)、《寄影集》(邱望湘曲,乐艺出版社石印)。

⑥见《中国近现代音乐史参考资料》(第二辑,中国音乐研究所1959年9乐油印本)。

⑦载于吉林艺术学院学报《艺圃》1992年第1、2期合刊。

⑧1990年北京:中国音乐史学会发言(发表于此会议简报)

——原载《黄钟》,2002年第3期

创造与探索
——记桑桐教授

钱　苑

前驱者萧友梅博士借鉴德奥传统音乐手法开始其具有历史意义的创作生涯之时，瓦格纳的半音调式早已预示了调性中心基础上的功能和声体系的解体，德彪西的“全音和弦”、斯克里亚宾的“神秘和弦”、巴托克的多调和声等音乐语言的一系列变革，均对西方以至整个世界乐坛产生了重大影响。勋伯格完成了从晚期浪漫派向自由无调性的过渡，于本世纪20年代初期确立了引起激烈争议的十二音体系。面对西方音乐这种急遽的变化，刚刚崛起的中国专业音乐界的一些人士已经注意到各国音乐家探索新技法的“进取性质”，认为我们的音乐诚有优秀传统，也应“随着时代潮流而变迁”。但在旧时落后的经济、文化背景下，要使得起步甚晚的中国专业音乐创作有一大的跨进，实在是极其艰难而且几乎是不可思议的。

人们在凄风苦雨中奋斗、求索，艰难而“不可思议”的事终于开了先例。1947年，一位年仅24岁的上海国立音专理论作曲组学生，创作了我国音乐史上第一首无调性作品——小提琴独奏曲《夜景》。同年，这位文弱书生又推出一首民歌旋律与无调性和声合二而一的钢琴曲《在那遥远的地方》。他直言不讳地声称：“本人对近现代音乐有一种特殊的兴趣。”在后来相当一段时期中，这种美学观念是很容易被视为“异端”并至少带有一些“离经叛道”的意味的。1956年，他在上海音乐学院与沈知白、陈铭志、杨与石等几位同好者遭到无端批判，被扣了个“傲慢集

团"的怪号，即为效应之一。然而，正如鲁迅先生所说："地上本没有路，走的人多了，也便成了路。"如今，人们常常提到的"开拓精神"，即是主张拓展艺术路子，以丰富多样的手法去表现时代生活和民族精神。为此而冲破传统的硬壳，运用近现代技法以充实自己的表现手段，便不足为怪，更无可厚非。瓦格纳、德彪西已成传统，勋伯格是公认的严肃音乐家，那位音专青年的"特殊兴趣"也经受了历史的检验。

他名叫朱镜清。参加过 1948 年 5 月上海学生运动的同志也许还能回忆起他们集结交大时同声高唱的一首题为《狗仔小调》的大众歌曲，其作者就是朱镜清。那年为躲避反动当局的迫害，他奔赴解放区，进华中党校学习，此后易名为桑桐。他有读书癖好，却无学究习气，是个性格内向的热血青年。炽烈的创新意识，使他勇于破除历史惰性，不泥陈规，独辟蹊径。还是在创作《夜景》之前的 1943 年，桑桐便根据南唐李煜的词谱写过两首独唱曲。一为运用瓦格纳音乐手法的《相见欢》，一为借鉴德彪西复合和声技法的《林花谢了春红》。但作者所追求的艺术境界并非亦步亦趋的仿效，而是力使"自我胸中出"。人们从歌中可以感受到一种民族的音韵，一种后来成为桑桐和声体系组成部分的五声纵合结构的特有风格。这在 40 年代初期的中国乐坛乃属罕见，是十分难能可贵的探索。《林花》一歌自 1948 年由周小燕在上海音乐舞台首次演唱，直到 1982 年成为美国黑人女高音歌唱家卡尔门•巴塞罗普的访华演唱曲目，一向受听众欢迎，显示了桑桐早期作品的艺术魅力。契诃夫曾经告诫文学青年："新手永远应当凭独创的作品开始他的事业。"桑桐的音乐事业也正是这样开始的。

博观约取，积厚薄发，需付出艰巨的劳动，需专心致志地进行磨砺、思索，更何况音乐是一门技术性很强的艺术。出生在上海市松江县画师家庭的桑桐，自幼爱好诗词、绘画、唱歌，具备良好的艺术潜质。抗战爆发，全家迁往市区，家境每况愈下。他在清寒中加倍奋发学习。每晨五时即起床去中学练习钢琴，白天上课，晚上研习作曲基础理论，决不让光阴虚度。他经常在上课时将课桌当键盘，弹起车尔尼的练习曲，对音乐已心向往之到了痴迷的程度。中学时，他深切感受抗日歌声的时代脉动，激发自己的爱国情思，并捉摸歌曲写作的一般特征，练习创作；又曾参加所在教会中学的唱诗班，比较宗教音乐与世俗音乐的风格差异，积累了有益的听觉经验。他同时仔细阅读文学作品和各类乐谱，听赏音乐唱片，为日后的专业学习和创作实践打下了坚实的基础。1941 年，在李

惟宁、陈洪主考下，他以优异成绩进入上海国立音乐专科学校理论作曲组，先后师从W.弗兰克尔和J.许洛斯。学习期间曾因积劳过度患了肺病而中途辍学，1946年又一次进校深造。

弗兰克尔是一位博学多才、诲人不倦的德籍犹太音乐家。1940年因纳粹排犹，来到上海，在工部局管弦乐队演奏中提琴，并为音专理论作曲组专任教师，是当时上海最具权威性的外籍音乐家之一，曾有不少人求教于他。桑桐跟他学习和声、对位，其要求极为严格。师生二人也经常交谈有关创作的原理、方法以及创新问题。弗尔克尔对马勒音乐有精深研究，擅长勋伯格风格写作，桑桐接受了他的不少有益影响，但在运用酣墨重彩的和声音响和无调性手法时却有自己的独到设想，深得弗氏赏识。如《夜景》，全曲以严格的无调性原则安排音程结构，以半音或三全音作为无调性音组的主要构成因素，小提琴独奏声部突出半音化旋律特征，听来并不觉得怪异晦涩。作曲家所强调的不是序列音乐的数学推算，而是悲怆情愫的真切表达，运用无调性技法是有明确意图的。乐曲又在主题贯串、动机模进、力度变化、高潮布局等方面不同程度地运用了传统的音乐发展原则，三段式结构也十分严谨。加上四、五度和三全音构成的半音式和弦以及五声性色彩和弦的润饰，赋予了夜的意境和诗人的感怀以内在的艺术美。当时的外文报刊对此作曾有高度评价。

弗兰克尔于1947年冬离沪赴洛杉矶旅居之前，介绍了一位名叫许洛斯的音乐家接任桑桐的主课教师。许氏系“新维也纳乐派”贝尔格的高足，也主张不拘一格地开拓艺术表现天地，十分重视桑桐的创作成就。他曾向桑桐详细介绍贝尔格的歌剧《沃采克》，这是20世纪表现主义歌剧的代表作，手法属勋伯格体系，结构布局则采取了古典形式。多年来，桑桐接触了许多现代主义作家的作品，斯特拉文斯基、勋伯格、柯达伊、巴托克加之贝尔格的创作经验，使其创作思路更为开阔，并努力“化”为自己的风格。《在那遥远的地方》是许洛斯指导其学习期间的作品，许氏反过来受其影响，采用中国民歌《小路》的音调创作了一部中提琴协奏曲。许氏也是犹太音乐家，1948年移居美国。

勋伯格于1941年3月在洛杉矶加利福尼亚大学作讲座时指出：“采用我的十二音作曲法，并不使作曲容易一些。相反，它使作曲更加困难。一些初学作曲的人往往还没有学到必要的技术基础，就以为可以试试十二音作曲了，这是天大的错误。”从旧到新的变革，不靠想入非非的

臆造，不靠以斑斓油彩装点门面的巧戏法，靠的是包括技术基础在内的实在本领，靠的是对艺术现象的冷静观察、分析、判断，靠的是坚忍不拔的实践。桑桐的无调性音乐创作表明，革新是一项很讲科学性的严肃工作，离不开传统的经验和民族的根基，尽管作品本身常与传统面貌和狭义概念的"民族化"相去甚远，但"新"毕竟是艺术历史发展的延伸与凸进，是时代律动与民族意识个性化的显现。

1949 年 5 月，桑桐随军南下，参加了上海市军管会接管国立音专和交响乐团的工作。此后，一直在上海音乐学院作曲系任教，同时继续从事音乐创作。1953 年所作《内蒙古民歌主题小曲七首》以其独特的和声语言和精致的钢琴织体以及从宣叙调到歌唱舞蹈性音调的多层次、性格化处理，而在第六届世界青年联欢节获音乐创作奖。此作是傅聪、李名强等不少钢琴家的保留曲目，也是我国高等音乐、艺术院校的规范性钢琴、作曲教材，80 年代流传到美国的音乐院校。50 年代蜚声乐坛的大提琴曲《幻想曲》显示出这位艺术家的宽广气度和敏捷才思。尤值一提的是，乐曲主题音调的"板头"很活，极富动感，在速度、力度、节奏、调式、弓法等多种因素的巧妙变化之中，加以重复、变形、派生，并采取调式和声对置方法揭示情感内蕴，其音乐语言令人耳目一新，堪称是一首高度艺术化了的"民族化"佳作，曾经影响到我国大提琴音乐创作的一代乐风。桑桐为此曲写了乐队和钢琴两种伴奏谱。50 年代初，由俄籍大提琴家佘甫磋夫教授与上海交响乐团合作首演。此后，仅日本大提琴家井上赖丰就演出了六七十场。再如：内蒙古民歌《嘎达梅林》，原是一首仅有两个乐句的分节歌曲。桑桐在为其编配伴奏时，选用原歌三段歌词，作三段性和声布局，并给以织体、力度、表情等细腻处理，又运用复功能和弦、变和弦等和声手法，使民歌的思想、艺术境界得到了丰富和升华。作者本人将这一创造性劳动称为"配伴奏"，实际上原来的民歌已被提炼为一首优秀的艺术歌曲。

桑桐的音乐创作向以笔触雄浑有力、意境开阔深邃、感情真挚深沉、和声新颖多彩、近现代手法与民族风格有机结合而著称。他特具一种以富于逻辑力的纵横立体思维，驾驭总体音乐形象的能力，构思缜密，结构严谨，和声语言的运用尤有功力。在其所作一百数十首不同体裁、风格的作品中，不论是《一个共产党员的"自白"》、《让我们的人民赢得胜利》、《嘎达梅林》，《悼歌》（《小曲七首》之一）一类慷慨悲壮、深沉厚重的悲剧性、史诗性音乐，还是《天下黄河十八湾》、《浪淘沙——北戴

河》、《风雷颂》(与人合作的交响组曲)一类音调质朴、气息宽广的歌颂性、英雄性作品,也不论是《春风竹笛》、《苗族民歌小曲32首》、《春江花月夜》(与人合作的交响音画)一类清新秀丽、诗意盎然的抒情性、风俗性器乐曲,抑或是《夜景》、《序曲三首》一类采用勋伯格的十二音技法或借鉴兴德米特和弦构成法的带哲理性和艺术探索性的作品等等,都体现了桑桐音乐创作的特有本色。他坚持以高水平的艺术为人民服务,以多样的、具有创造性的手法去体现音乐的民族风格,不搞简单化、一般化,并用他的创作实践提供了具有说服力的例证。

桑桐长期来从事作曲技术理论的教学、著述,教授过作曲、和声、自由对位、作品分析、歌曲写作等多种课程,编撰过《实用和声学》、《和声讲义》、《和声发展史讲授纲要》、《调式和声教学讲义》、《转调的理论与应用》、《主导动机的应用》、《各类乐曲的分节变奏性写作方法》、《我国革命歌曲的历史发展与写作方法》、《小型器乐曲写作》、《合唱写作》等大量教本、讲稿。他是我国当代的一位权威性和声学专家,在和声理论研究和应用方面,倾注了大量心力,积累了丰富的经验。他在系统、深入地分析研究和声发展历史,特别是近现代各国、各流派音乐创作中和声手法的基础上,提出了五声性旋律和声手法的观点和方法,确立了对于发展我国和声教学和音乐创作有重要指导意义的和声体系。桑桐的专著《和声学专题六讲》、《和声的理论与应用》(上、下册)是上海音乐学院和全国各地音乐、艺术院校的必修教材或参考读本,也是指导音乐创作的重要论著之一。该书涉及到作曲技术中和声、复调、曲式、织体与作曲方法等课题,是一部综合了作曲技术理论各有关领域的边缘性著作。它填补了作曲理论教学上综合性研究的空白。该书在关于和声衬托声部写作的分类与归纳、复合和弦的构成及其运用、非功能性序列的和声进行等和声材料所属性能范畴等理论问题上提出了独到而鞭辟入里的见解,曾获上海市哲学社会科学优秀成果评奖的著作奖和上海市高校文科科研成果评奖二等奖。桑桐撰写的《平行进行——它的历史演进及其在中外音乐作品中与五声旋律相结合之应用》、《民族音乐创作中的和声问题》、《多调性处理手法》、《五声纵合性和声结构的探讨》等颇具影响的学术论文,引用大量中外创作实例,结合他本人的艺术经验,对五声性和声风格的概念作了卓有胆识的论述,破除了阻碍我国和声发展的陈腐观念,有条不紊地提出了有关调发展和多种和弦结构形式的开创性理论。从确定的意义上说,桑桐的

和声学探索，对于提高我国当代音乐创作素质，使它尽快跻身世界音乐文化之林，无疑是一项重要贡献。

桑桐教授在近40年的教学中，为国家培养了一批优秀音乐人材，作曲家汪立三、饶余燕、胡登跳、王建中、陈钢等都曾是他的学生。近10年来，他历任上海音乐学院作曲指挥系副主任、副院长、代理院长和院长，行政事务自然繁忙，但他仍然坚持教学、科研，我国第一位通过评定的音乐硕士即在其指导下产生。作为现代音乐学会会长，他还积极参加理论探讨和学术争鸣活动。目前，这位院长正带领全体师生进行音乐教育改革，向着新的、更远大的目标迈进。

——原载《人民音乐》，1987年第10期

史观检视、范畴拓展与学科扩张
——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”

居其宏

在现代音乐史研究领域，相对于陈聆群、汪毓和、戴鹏海等前辈学者，我是后进，根底薄，学养浅，成果极少，教训甚多，故而把当前学界正在进行的关于“重写音乐史”的讨论当作课堂，将诸位前辈的文章作为教材，着实从中学到不少知识，也了解到一些鲜为人知的史实和史料，自感启发很大，收获不小。最近又拜读了陈聆群先生的《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》（下简称“陈文”）及汪毓和先生的《戴鹏海文章〈还历史本来面目〉读后感》（下简称“汪文”）两文[①]，对其中所论渐有零星心得，于是不揣冒昧，如实写来，权当一篇作业，呈于二位老师及其他师友案头，敬请批改斧正。

重写话题：“史观检视”与范畴拓展

戴鹏海先生提出“重写音乐史”的话题，是有其特定所指的，即把“重写”范畴严格限定在近现代音乐史教科书领域。其原因不言自明：历史教科书与一般史学著作不同，它所担负的使命，是把最接近历史原貌的音乐事件及其来龙去脉、前因后果，以及音乐家在历史中的创造活动及其发展演变的轨迹作忠实记叙并作为历史定论传授给学生。限于学生的判断力，它所运载的更多是知识性成果，而不像史家个人著作那

样，允许有较多的个人创见和不同的历史观念。一部史学著作之被确定为教科书，既是史家的光荣，同时也肩负起了更为艰巨的史教重担。他必须为书中的历史定论负责，并随时接受历史的叩问。其史笔之沉重，甚于一般史家十倍。落墨之时，有人能在笔尖超生，有人可成笔下冤魂，焉是随意、草率、偏颇得的？在当代中国，历史教科书更应在唯物史观的统摄之下，对历史事件的记叙、历史人物的臧否有更应遵循实事求是原则。否则，离开历史真相作失实记叙或歪曲评价，不但对事主造成心理压力乃至个人悲剧，也必然对莘莘学子形成误导，把错误记载当作历史真实接受下来，以至于以讹传讹，贻害无穷。如果这种现象发生在数学或其他自然科学领域，例如把"1＋1＝3"这样明显错误的公式当作无须证明的公理载入教科书传授给学生，并且在数十年内不做订正，其后果又当如何？而在长期采用的近现代音乐史教科书里，像此类确凿而又关乎事主政治生命和艺术生命的事实错误，非止于陆华柏和陈洪两例。因此，对历史教科书作严峻检视，促进它的修订乃至重写，实在是势所必至之事，绝无二话可讲。

以我粗浅的理解和观察，"重写"之所以成为当代音乐史学研究之第一要务，其最重要和最基本的使命，是它对历史教科书中"史观检视"的强调和侧重，特别要对我们以往在理解、运用唯物史观方面的理论与实践进行严肃的科学的再认识和再估价。实践证明，由于受到当时左的思潮的严重影响，过去我们对唯物史观有许多误解，以为抓住"阶级斗争"和"人民创造历史"这个纲便能解开音乐史上的所有难题，又对唯物史观的精髓之一——文化艺术发展的全部秘密深藏在社会的政治、经济事实以及生产力发展与人的精神需求的复杂关系之中——作了简单化和庸俗化的理解，使史家的观察目光和评价尺度发生严重偏斜，实际上淡化乃至取消了音乐及音乐史自身的独立品格。正如周扬[2]1956年3月13日上午在中国音协党组扩大会议[3]上的讲话[4]中所指出的那样，当时中国音协及其领导人在思想、立场和作风方面存在着错误倾向：

吕骥和音协领导上的错误是思想、立场、作风的问题。关门主义、宗派主义，不是无产阶级立场，理论上机械论、庸俗社会学，也不是无产阶级立场。对音乐艺术简单化，加一个阶级帽子，其实艺术现象是不能简单贴个资产阶级或无产阶级的标签的。所以我对吕骥的感觉是：组织上宗派主义；艺术上简单化的看法，庸俗社会学；事业上是右倾保守倾

向。因为关门、看不到前途、看不到力量，只能保守。

周扬这里所批评的"理论上机械论、庸俗社会学"和"组织上的宗派主义"，我以为是切中时弊的真知灼见，非常符合自20世纪30年代以来中国音乐界的实际情况。在数十年的音乐实践中，这两者实际上互为因果——由于组织上宗派主义的需要，所以与庸俗社会学理论具有特别的亲和力，使之成为宗派主义在理论上一件十分应手而实用的武器；而关门主义则是庸俗社会学理论的一个必然恶果——在这一理论的统摄下，其音乐视野和审美尺度便自然而然地划出一个狭小的、笔直的、纯而又纯的"无产阶级"走廊，阔步行进在这个走廊上的只是、而且只能是高举"救亡"和"革命"大旗的左翼音乐家，却把走廊两边的广大开阔地带统统冠以"资产阶级"或"小资产阶级"关在门外。

音乐界这种理论上的机械论和庸俗社会学，以及组织路线上的宗派主义和关门主义，对50年代刚刚起步的近现代音乐史研究产生了相当深刻的影响，并在那个"小白本"中体现得尤为典型而深重。其具体表现为：对唯物史观作了庸俗的理解和简单化的运用，把无限丰富的音乐文化现象机械地框定在阶级斗争的圈子里，把音乐与政治、音乐与生活非常复杂微妙的关系简单化、直线化，套用阶级分析方法贴标签，把工作在不同岗位但都在为中国新音乐文化建设伟业殚精竭虑的广大音乐家人为地以阶级成份划线，而且根本超越当时中国社会的发展阶段，无视党的统一战线政策，硬把新民主主义的文化拔高到"社会主义"的高度，以此把大批对中国新音乐建设有卓越功绩的爱国音乐家划入资产阶级阵营，排除在"社会主义""无产阶级"音乐文化建设进程之外，有意无意地贬低他们的作品、艺术成就及其历史地位，甚至对他们作出了错误的不公正的记叙。而对无产阶级营垒中的音乐家，在充分评价其艺术成就和历史地位的同时，又不切实际地故意拔高和渲染；过多的脱离音乐本体和历史本相的溢美之辞，反而极大地削弱了音乐史学的科学精神及其本有的超拔力量。很显然，机械论美学、庸俗社会学理论已经化为其观察史实、臧否人物的核心坐标和感性目光，渗透在它的史学框架里，并决定了它的历史观念、材料选择、篇幅详略、评价标准和情感态度。

正因为如此，"重写"的首要任务，就必须对这一时期的近现代音乐史研究、特别是那个"小白本"的历史观作一番严格的整体检视；而某些历史个案的重新认识，也必须提到"史观检视"这一高度上来才能给以

科学的说明。这一点与我们中医的“辩证施治”理论颇为相近——通过望闻问切手段，达到标本兼治目的。否则，若不从“史观检视”着眼，以求消除机械论和庸俗社会学在近现代音乐史研究中的浓重影响，我们所作的某些局部性修订，很可能是头痛医头、脚痛医脚，即便更正了某些史实，却对渗透在全书结构中的极左史观未作痛切反思和根本触动，势必发生这样的情形：在看似平实的历史叙述里，所裹夹的依然是左的毒素。这种情形，倘在一般史学著述中存在也并无大碍，作为一种学术观点，可以通过史学界的学术争鸣来求同存异。但对于历史教科书来说，这种情形却是不能允许的，这不但与我国主流意识形态——马克思主义及其唯物史观——的科学精神相悖，而且也因年轻学生对此缺乏必要的判断力和免疫力而极易受到污染，不能让21世纪的近现代音乐史课堂，成为继续传播庸俗社会学历史观的讲坛。事实上，从我本人学习音乐、从事研究的经历看，无论“小白本”也好，后来的修订本也罢，这种影响确是一种客观存在——直到80年代初，我依然认为陆华柏、陈洪等人的言论在当时的历史条件下是完全错误的，左翼音乐家对他们的批评正当而又必要。至于在历史观方面的左的影响，则更深刻地存在于我的早期文论中，常常左右着我的历史评价尺度和感性目光。这种影响至今也不能说已经被完全挣脱了[5]。当然，将这一切完全归咎于“小白本”及其他相关史著也有失公允，而是那个时代左的思潮长期培养和强烈熏陶的结果；但作为这股思潮在音乐史学界的重要载体之一，它对音乐后生的消极作用怕也难以否认。

不过，我理解的“重写音乐史”，在范畴上与戴鹏海先生的严格限定有所不同。在我看来，就“重写”所针对的问题、提出的任务及其性质而言，对音乐史学研究具有普适性，因此不妨从时间和空间两方面作相应拓展——在时间上，从近现代音乐史出发，向上扩展到古代音乐史领域，向下扩展到当代音乐史领域；在空间上，向内从历史教科书扩展到所有音乐史研究及其著述，向外由中国音乐史扩展到欧美音乐史乃至其他门类史（例如歌剧史、交响音乐史、钢琴艺术史、艺术歌曲史、声乐史等等）研究。

问题在于，对“重写”范畴作这样的拓展，在理论上是否得当？同时，就上述这些有待扩展的史学领域而言，其研究的对象、起点、历史与现状各各不同，成就、疑难和问题亦相殊异，若一概以“重写”律之，在实践中是否可行？

我对上述疑虑的初步思考是这样的：

就理论层面而言，所谓“重写”，并非否定一切现有的史学成果，也不是推倒历代学者苦心孤诣营造起来的史学框架和研究体系而另起炉灶；要真是这样，那就陷入“砸烂旧世界”的“文革”模式中去了。“重写”的真正要义在于，站在我们经过20年改革开放才获得的新的时代高度，运用恢复了科学精神的唯物史观，对我们所从事的各个领域的史学研究，从史观、史实、史料及方法论体系作一番整体性检视，看看我们已经做了些什么，今后还能够做些什么。该肯定的肯定之，该继承的继承之，该发扬的发扬之，该扬弃者扬弃之，该改正者改正之，该否定者否定之，经验要吸收，教训要记取，该总结的认真总结，以求在前人和以往的基础上把当代中国的音乐史学研究推向新境界。

就操作层面而言，所谓“重写”是所有相关学科的共同使命，需要各个学科一切有志于此的学者的群策群力、积极参与和分工合作，仅靠一两个人是根本不可能完成的。也就是说，如果古代史、近现代史、当代史及欧洲音乐史的多数学者们都来关注和参与这场“重写”的讨论并将讨论中出现的积极成果运用于“重写”实践之中，这一使命是有望达成的。在具体做法上，我看是否可以有“自上而下”和“自下而上”这两种思路。所谓“自上而下”，即首先从“史观检视”入手，重在恢复唯物史观的科学本质和实事求是精神，推倒以往人们附加在唯物史观身上的一切不科学的非历史的成分，尤其要清除史学研究中的庸俗社会学和机械唯物论的影响，确立史学研究的独立品格；进而逐渐深入到史实、史料、史识、史胆、史学、史境、史笔、史德及史学方法论等中观、微观层面和细部结构⑥。所谓“自下而上”，即如戴先生所做的，通过系列个案研究来“解剖麻雀”，进而跃升到宏观层面，以确凿史实和材料作支撑，进行有理有据的“史观检视”，最终达成唯物史观的科学重建。

“重写音乐史”实际上是旧话重提。远的不说，全国解放之后，音乐界就曾提出过以唯物史观重写中国古代音乐史的任务；现今史学界关于杨荫浏先生“防范心态”的争论，不仅对当年的“重写”实践进行一次史学重估，而且随着这一讨论的走向深入，得出的理论成果也必将推动当代史学研究的发展。就当代音乐史研究而言，“重写”话题带具有强烈的现实性和针对性，因此较之近现代音乐史更是“敏感而不得不说”。事实上，从80年代初的拨乱反正、清除左的影响开始，直到此后音乐界所进行的“回顾与反思”，再到90年代初对“回顾与反思”的回顾与反思，

以及在世纪之交围绕香港学者刘靖之《中国新音乐史论》和李焕之主编《当代中国音乐》两书史学问题的争论，其中所涉及到的一系列重大理论和实践命题，无不与“重写”话题有关，其中不少成果为未来的“重写”实践提供了较扎实的理论基础，是当代中国音乐家之史学自觉和学科意识增强与提高的最好证明。

即便在欧洲音乐史研究领域，也未见得与“重写”使命全然无关。新中国成立之后，许多这方面的专家都有过在唯物史观指导下突破西方学者的既有框架“重写”欧洲音乐史的经历，也不可能完全排除左的思潮对这一“重写”尝试或深或浅的影响，例如当年一些著述以贝多芬为界划出资产阶级音乐家由进步走向没落的界限便是其中一例。因此，对之进行“史观检视”同样也是必要的和现实的。何况，包括欧洲音乐史在内在外国音乐史研究，限于当时的国内条件和国际环境，我们的学术视野比较狭窄，许多第一手资料极难寻觅，所以往往依靠有限的第二手资料来进行研究，并在如此艰苦的环境下作出了不可磨灭的成就。如今情况则完全不同了，学术交往的国际化和信息交流的网络化，使得我们有了比较充分的主客观条件，在第一时间就能获得丰富史料，可以最大程度地直接面对作品，根据我们自己的听觉经验和审美判断对其作出历史评价。即便这些评价与西方同行大同小异，那也是我们亲口咀嚼过和亲身验证过的，并非照搬人家的成果；又遑论东方人基于自己的审美经验得出的结论必有其独到之处？故而我仿佛可以朦胧看到，随着“重写”话题越来越引起相关专家的重视以及讨论的逐步深入，在欧洲音乐史研究领域必会出现一个崭新的局面。

史学研究：唯物史观与知行统一

自然，在强调多元化的当今，史学研究中的史观多元化本是正常的——每个史家都有选择、坚持自己的历史观并按照这一历史观从事研究和写作的自由；我们可以用历史研究的一般规律和科学性要求来衡量其成果，但不能以“唯物史观”的标准去强求“舆论一律”。然而，我们所讨论的这本历史教科书则需另当别论——因为它的作者汪先生向来是服膺唯物史观的，并声称自己在研究实践中是一贯按照实事求是原则治史的，这就使得我们获得了按照唯物史观的基本标准对它进行

"史观检视"的基本前提。

在近现代、当代音乐史研究领域，在史家中倡导"史观检视"，知易而行难，律人易而律己难。"实事求是"的科学精神人人都在说，"唯物史观"的优美旋律每个史家都在唱，但一旦真正实行起来，便各走各的道，各唱各的调，就像"一千个读者的心目中有一千个哈姆雷特"似的，要想认准什么是真正的"实事求是"和"唯物史观"，难矣哉！尤其当"史观检视"的X光透视到自己的灵魂深处并在其中发现某些严重"病灶"的时候，一些人开始犹疑彷徨，开始讳疾忌医，开始大事化小、小事化了起来，个别人在对自己的身染沉疴矢口否认之余，甚至同时否认起"史观检视"的必要性及该仪器的科学性来。

正是在这个特定的意义上，我提出的"史观检视"，当然是以唯物史观为出发点及其归宿的，其目的在于恢复我国音乐史学研究中实事求是的科学精神。我相信，这一点正是包括戴鹏海、陈聆群、汪毓和在内的多数参与这场"重写"争论的史学家必须遵循的理论前提和共同话语。正因为如此，"史观检视"之于史学著述和教科书，当然意味着历史观纠偏之后的"重写"；对于史家而言，则意味着建立在深刻自我反思和灵魂无情拷问基础上的对于唯物史观孜孜不倦的追寻。为要重写史著，史家必须进行"史观检视"；而"史观检视"的成果，也必深刻影响史著重写。史家的科学精神、治史态度、胆识勇气和人格力量，在这里经受着最严峻的考验。以我视野所及，陈聆群先生自1985年在《中国音乐学》创刊号上发表《反思求索，再事开拓》一文起，直到这篇"陈文"，十余年来在"史观检视"方面认真反思，努力求索，为学界后辈作出了表率。戴鹏海先生近来重提"重写音乐史"话题，并从个案研究入手，并在文中多次"把自己摆进去"，以"自下而上"方式吁请史学界直面"史观检视"命题，更为学界多数同行所称道。

相比之下，汪毓和先生的表现令人惊诧。汪先生不仅是"小白本"的作者，而且也是建国以来在许多涉及近现代、当代音乐史重大理论与实践问题的"讨论"中一名积极参与者和大量文论（包括这篇"汪文"）的作者。我无意于否定汪先生在中国近现代、当代音乐史研究和其他理论批评活动中所作的许多有益的工作，我也不赞成香港刘靖之先生对那本历史教科书是"中共音乐史"的讥评[7]；我更不敢说对汪先生的这些著述已经一览无余，但就我拜读过的他的绝大部分文论（包括发表在1982年《音乐研究》第1期上的那篇《应发扬实事求是的科学学风》）来看，

对汪先生的史学研究及其理论批评活动作一番“史观检视”，显得尤为必要；而“汪文”的发表，在这种必要性的基础上又增加了许多紧迫性。

我们无须责备“汪文”行文风格的晦涩曲笔，也不必开列其中随处可见的逻辑矛盾，更不要从它对戴鹏海“事后诸葛亮”的讥刺中体味某些常人难以体味的微妙而复杂的心态，否则将使本文显得太过繁琐而冗长。既然“汪文”用大量篇幅陈述了汪先生在陈洪问题上的无辜和委屈，我们权且以此为“突破口”(借用陈聆群先生的话)，来解析一下他的历史观。

我高兴地看到，“汪文”承认戴鹏海关于陈洪个案的研究是符合历史真相的，并且注意到他在80年代初便已在私下或公开场合向陈洪本人和广大读者承认错误这一事实。这些都说明，汪先生在铁的历史事实面前，是愿意并敢于承认错误的——这已经在改正错误的道路上迈开了第一步。然而下一步呢？汪先生既然已经认识了错误，又采取什么样的实际措施来迅速改正这个错误呢？按照常理，既然这个错误是在那个教科书中犯下来的，那么最简单最奏效的办法便是尽快在修订本中将这个错误改正过来；如果再做得好一点，在相关段落中加一段附注文字，对当时的错误作一简略说明，想必人们对此再也不会发出苛责。可惜，汪先生没有这样做，并为自己何以如此提供了几条理由：

其一便是已经向陈洪本人道了歉，而这个“坦荡忠厚的长者”对此采取“朝前看”的态度，“谅解”了“年轻人的工作错误”，并没有“耿耿于怀”的心情流露。这个感人的道歉场面以及陈洪先生的宽宏大量，因我当时不在现场，已经无法受其感染了，但我还是愿意相信它是真实的。以陈洪先生的为人，以及当时拨乱反正、解放思想的时代大环境，发生在这类“道歉”和“谅解”之间的动人二重唱随处可以听到。不过也有一点疑惑：既然陈洪先生寄希望于“朝前看”，这个“前”是什么意思？是不是也包括了“听其言而观其行”的意思在内？而这个“行”，最终应该落实到哪里？还不是发生错误的那个“小白本”么？我想，陈洪先生总不至于说，“既然你已经承认了错误，那么‘小白本’中关于我的错误记载就不必改了”吧？事实证明，汪先生嘴上说到了却根本没有做到，在后来的修订本中这个错误依然被羞答答地保留了下来。事情到了这步田地，“朝前看”的陈洪先生除了朝汪先生的心里看之外，还能往哪里看呢？即令陈洪先生再“坦荡忠厚”，对汪先生此举还能“谅解”吗？还能不“耿耿于怀”吗？正如相信发生在陈洪与汪毓和之间的道歉和谅解是真实的一

样，我更相信陈洪在戴鹏海面前对此有“耿耿于怀的心情流露”同样也是真实的。汪先生不认真检查自己的言行不一，却滥用陈洪的忠厚为自己开脱并对戴鹏海发出责难，实在有失史家风范。

其二是公开撰文承认了错误，并且把当年文章作了详细摘引，以证明其态度之诚恳和科学学风之实事求是。无论如何，较之那种在历史错误面前死不认账的顽固态度，这是一件值得肯定的好事。但汪先生并未把好事做到底——他到承认错误的门槛、尚未进入改正错误的厅堂便中途止步、转身回撤，堂而皇之地宣告“实事求是科学学风”的胜利凯旋了。汪先生从事史学研究数十年，相信不会不知道文章和教科书在性质和读者范围方面的区别——你发在80年代初《音乐研究》上的文章，在广大音乐家(特别是现今30－40岁的音乐家)中，其读者范围十分有限；除非学术研究的特定需要，理论工作者也极少翻看，又遑论那些莘莘学子？再说，一般文论所承载的，是学者的个人见解；而在教科书中所记载的，是历史性的定论，是要学生好好学习、认真掌握的历史知识。你在这个根本点上拒绝将错误彻底改正，继续隐瞒历史真相，依然使错误记载谬种流传，让陈洪先生黑锅背到临终，使青年学生至今仍存误解，你所谓的私下道歉及公开承认错误云云，究竟有几分真诚，到底有多少实际意义？在我看来，汪先生这样做，即便不被认为是掩盖错误、坚持错误的“耍花招”，至少在学风上是不老实的，与实事求是毫无共同之处。

其三，“汪文”以弯弯绕的曲笔，写出了这样一件直通通、赤裸裸的事实：那本历史教科书之所以没有彻底改正这个错误记载，是因为汪先生有所顾忌——

> 这些事情的当事人都还健在，而且都是我们音乐界的前辈，他们过去工作中有缺点，但他们更作了大量的好事。而且比较棘手的是，这些当事的前辈和他们的某些朋友，长期还比较坚持己见(具体事例这里不一一例举了)。我不是这件事的当事人，又是后辈，有些话在他们自己没有更正前、由我来说三道四进行指责似乎不合适。

读罢这段自相矛盾和逻辑混乱的奇文，我似乎从中窥见到了汪先生治史的某些奥秘。原来，汪先生从事史学研究所遵循的，既不像是历史唯物主义，也不是任何严肃史家都服膺的“史实第一性”的原则，而是若干无以名状之“学”——

或可称之为“前辈学”？因为他认为只要这些音乐界前辈都还健在，

我等后辈史家就不能不看他们的眼色行事——在史学研究中也要讲论资排辈,这是汪先生的一大发明。

或可称之为"权力学"?因为陈洪也是前辈,虽"有缺点",但也"作了大量好事",汪先生为什么不看他的眼色行事呢?盖因其手中无大权在握是也;而另一位当事者,则是我国音乐界的著名领导人。所以汪先生治史的一条重要原则,就是以权力大小论是非、地位高低判正误;至于历史事实本身之是非曲直,好像是可以忽略不计的。

或可称之为"当事学"?因为汪先生告诉我们说,他之所以没有把历史教科书中的这个错误改正,有一条非常过硬的理由,叫做"我不是这件事的当事人"!把史学研究变成了只有当事人才有权力"说三道四"的"当事学",这个发明实在是史学史上最滑稽的滑稽、最荒唐的荒唐之一!不过,按照"当事学"的逻辑,既然汪先生不是这件事的当事人,却何获得了"说三道四进行指责"的权力,在你的教科书中把错误结论写得言之凿凿?

或可称之为"态度学"?因为汪先生不是没有改正错误之念,但"这些当事人和他们的朋友,长期还比较坚持己见",看来态度强硬得很,令汪先生感到"比较棘手",是万万不能以卵击石的;而陈洪先生坦荡忠厚,是个好捏的软柿子。两相比较之下,还是以态度软硬论是非最为妥帖,故而明知是错,也要坚持到底,坚决不改。这样一来,汪先生自己自然是安全妥帖了,"那些当事人和他们的朋友"对汪先生态度很可能非常温柔了,但另一当事人陈洪先生,只好为他的"坦荡忠厚"付出了惨重的代价。

或可称之为"当事人更正才合适学"?因为汪先生提出了一条重要的史学原则——史学家要修订已知的史实记叙错误,必须在有关当事人自己出面更正之后而不是之前,否则就"似乎不合适"。按照这个原则,史学家除了充当某些当事人的秘书忠实记写其言论之外,还能做些什么呢?按照这个原则,史学研究还有存在之必要么?史学家的独立人格和史学品格在哪里?问题在于,作为当事人之一的陈洪早在80年代初就当面向你更正过了,你也为此道过歉了,陈洪也接受了你的道歉,按照你的"当事人更正才合适学"原则,由此你也获得了"说三道四"的权力,可先生为什么连"说半道一"都不做呢?问题还在于,如果某些位高权重的当事人在其有生之年硬是不更正,那么你在历史教科书中那个明显的史实错误,就有权只有等到他老人家百年之后才更正吗?同是

当事人，却有双重标准，享受两样待遇。

试问汪先生：这是在治史吗？历史研究若都以这类无以名状之“学”作为学理标准，与我们一向倡导的唯物史观、实事求是、科学精神还有什么共同之处！史家的人格、道德、良知，以及历史与逻辑的伟大力量，必将统统沦为“权力学”“关系学”最忠实的奴仆；史家手中的史笔，也就成了按其主观需要随意屈伸的软曲之笔，用这枝史笔写出的史书，是真正的“软笔书法”——既可书写将陈洪这类忠厚音乐家打入地狱的判决书，也能用作某些历史失误制造者逃避责任的护身符。一些人曾齐声高喊“秉笔直书”，而今其“直”何在？

“汪文”对戴鹏海所作的“事后诸葛亮”的讥刺既不在理，也不得体。一般说来，能够成为“事前诸葛”——对历史发展规律具有超常洞察力和预见性——固然很好，但那是社会科学研究的至境，非一般理论家所能及也；对于史学研究而言，鉴于它的研究对象是已经发生了的历史现象及其内在规律，因此通常意义上的史学家如能成为“事后诸葛”，已经是一个很高的褒扬之词了；最可怕的，是史家在清楚的史实、确凿的史料面前，依然浑浑噩噩或固执己见，徒为自己赢得“事后糊涂”雅号。自己糊涂倒也罢了，慢慢明白起来就是；还要以己之昏昏使人昭昭，岂不落下笑柄，直令后人喷饭？

其实，我并不认为充斥“汪文”的这一类荒唐立论、怪诞逻辑能够全面反映汪先生的历史观和治学作风，也绝不相信那本历史教科书的整体立论和逻辑框架全部都与“汪文”一脉相承。作为受党教育多年、影响很大的老一辈近现代史学家，其历史观与治学态度中还是有许多科学成分值得我们学习的，否认这一点不是历史主义的态度。“汪文”之所以如此，可能是对戴鹏海先生的“重写”话题及其颇有冲击力的个案研究所作的心理准备不够充分，在确凿的史实错误面前，缺乏反思之诚，亦少愧疚之心；面对严肃追问，一时拿不出称手的武器应战，又不甘心就此认输，在慌不择路之下，乱了方寸，失了准星，乃千方百计地找出各种不成其为理由的理由、不成其为理论的理论来为自己辩护，从而造成了眼前的尴尬。

当然，这种尴尬不仅仅是汪先生个人的，它也代表着极少数理论家当前所面临的两难处境——一方面，数十年来一直高举着的唯物史观、实事求是、科学精神之类红色大旗必须继续高举；然而一旦真用这些原则来检查、审视自己以往的理论批评活动及其成果，便发现其中多数均

或多或少地参杂着庸俗社会学、机械唯物论、主观唯心主义思想及宗派主义、山头主义、关门主义情绪，经受不住严峻历史和严整逻辑的双重检验。在这两难处境面前何以自处？他们不像多数人已经做过并且正在继续做的那样，认真从"史观检视"入手进行历史反思，汲取深刻教训，老老实实治史，清清白白做人，而是放不下一贯正确的架子，拉不下权威学者的面子，惧怕伤筋动骨之苦，逃避触及灵魂之痛，讳疾忌医，拒服良药，其沉疴怎不愈见其沉，重病益显其重？

汪先生在理论上所面临的这种尴尬处境，正说明"史观检视"的极端重要。汪先生没有找准自己的病根——其问题的根本症结正在历史观上。因此，若不从"史观检视"这一根本点着眼，只把"重写"话题局限在某些史实、史料的正误考证或文字表述的准确性上（这当然也是必要的），或者等而下之地在一些鸡毛蒜皮的问题上纠缠不休，"重写"话题便对汪先生及其历史教科书的修订毫无意义。

我在一篇题为《往事诚逝矣今事犹可追》[8]的文章中曾经写过这样一段话：

当代音乐史的参与者一定要本着实事求是的态度来对待音乐史。尤其是一些历史失误的参与者，更要放正位置，调整心态——人非圣贤，孰能无过？处在当时的历史条件下，参与某些历史事件，造成失误，给音乐事业带来损害，自有各种复杂原因在，也有不少不得不为之的情形，治史者岂能苛求？《当代中国音乐》记叙了不少历史失误，意在从中总结历史经验，以利于今后的音乐建设，但从未将历史记叙的目的放在追究个人责任上，这是非常明确的。本文以"往事诚逝矣，今事犹可追"为题，目的也是想重申这个原则和愿望。因此，我吁请那些历史失误的参与者，认真吸取教训，从对历史负责、对中国音乐事业的整体发展负责的精神出发，抛开个人在历史失误中的恩怨得失，敢于将自己摆进去，既要冷峻而科学地审视历史，得出符合历史发展逻辑的结论，又要勇于直面自己在历史失误中的所作所为，无情地解剖自己，吸取应当吸取的历史教训，承担应当承担的责任，为后世作出榜样。这才叫秉笔直书，这才能无愧于史。惟其如此，才能将一部当代史较少遗憾地回赠历史、交与后人，良心上少一点自谴，对历史尽一份责任。面对历史失误，若既少直面之勇，又无反思之诚，甚至寻找各种借口为历史失误辩解，千方百计文过饰非，那只能是错上加错，越涂越黑，既对不起历史，也有愧于后人，势必成为后代史家笔下的笑柄——这样的例子我们还见得少么？

如今，我把这一段话回赠给汪先生，并愿在今后的近现代、当代音乐史研究中，与汪先生、其他前辈及学界同道共勉。

“突破口”：学科扩张与重写转向

“陈文”提出，将近现代音乐史“重写”的突破口择定在：将传统音乐在近现代的历史演变也纳入到这门学科的研究视野中来，“解决好两个传统并存与古今衔接问题”及“探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现代化转型”，以“构筑一部统一完整的中国近现代音乐史”。这当然是一个美好的愿望，一个大胆而又雄心勃勃的构想。但以我粗浅之见，这个学科扩张构想，首先因其视野过分阔大、包容过分庞杂、体态过分臃肿而不大具有现实性和可操作性；其次也与音乐学现行学科群落生出新的难以排解的矛盾而不能获得学理的厚实支持。

现今各高等音乐院校之近现代音乐史课程，仅有一学期，至多一学年。其原有内容已经相当丰富，教与学两方面都觉得吃紧，若再加入更为丰富的传统音乐内容，即便再增加一学年也未必宽松。考虑到现行课程设置和学生的接受能力，想要大幅度增加近现代音乐史的课时量，势必压缩乃至挤掉其他课程（例如与民族音乐学相关的课程）。这是不现实的。

择定这一突破口，在学理上也存在着若干矛盾，首当其冲的是学科扩张之后与相邻学科之间的重叠和由此而造成的矛盾。

先说近现代音乐史与民族音乐学的矛盾。在以往的研究格局中，传统音乐（或称民族民间音乐）从来都是民族音乐学的研究对象，而且从习惯上看，古代的传统音乐基本上已经纳入到古代音乐史的学术框架之中，因此，民族音乐学的研究对象向来以近现代、当代存见的民族民间音乐为主。如果近现代音乐史将传统音乐这一块切入本学科，那么民族音乐学便成了失却目标、无事可做的“废学”，毫无存在价值。然而不可否认的是，民族音乐学在音乐学大家族中是一个生气勃勃、硕果累累的学科，聚集着大批有成就的学者。是让他们改行专事近现代音乐史中传统音乐项目的研究，还是将民族音乐学作为近现代音乐史一个下属的子学科？窃以为，这两者都不过是换汤不换药的文字游戏罢了，这一矛盾是无法排解的。

再看与西方音乐史研究的关系。既然中国近现代音乐史是东西方音乐文化相互交融的历史，按照“突破口”理论的内在逻辑，只有把西方专业音乐在近现代的历史发展也纳入这门学科中来才顺理成章。这也同样不可避免地在两个学科之间发生重叠现象，实际上也就取消了西方音乐史研究的近现代部分，而这一部分，不仅正是西方音乐发展的辉煌阶段，恰恰也是我国西方音乐史研究的强势所在。

其实，在以往的近现代音乐史研究中，并未把传统音乐及西方音乐排除在外，而是只把传统音乐、西方音乐与中国专业音乐各领域发生实际关联的部分纳入自己的研究视野，或者说只研究传统音乐和西方音乐对近现代专业音乐发展所产生的影响，以及它们在近现代专业音乐中的种种转型或变异。例如我们记叙延安秧歌剧的发展历史，就不能不研究秧歌这种民间音乐体裁的原生态是何面貌，它又怎样影响了当时的作曲家，在《兄妹开荒》《夫妻识字》等剧中，其面貌发生了哪些改变，其生命又以何种形式存活于专业创作中。照此类推，在当代音乐史研究中，我们记叙小提琴协奏曲《梁祝》的创作特色及其艺术成就，就不能不研究其民间音乐素材的来源，其原生态如何，作曲家将它引入专业创作时对之进行了哪些创造性的加工提炼，其面貌发生了哪些变异；就不能不研究小提琴这件西方乐器、协奏曲这种欧洲大型器乐形式以及和声、复调、配器等作曲技术的原有特点，就不能不研究中国作曲家将它们(包括乐器演奏法)运用于中国作品时有哪些创造，以符合作品的内容表现需要及中国人的审美习惯。虽然，近现代及当代音乐史家对这些与专业音乐发生某种关联的中国传统音乐或西方专业音乐的研究或叙述，在具体表述上详略不等、深浅不一，而且这种研究和叙述既没有、也无必要达到民族音乐学或西方音乐史研究那种整体性和系统性高度，但历来将它们列为自身研究框架是题中应有之义。真正落在近现代及当代音乐史研究视野和记叙框架之外的，是那些与专业音乐并未构成现实审美关系和可见关联的西方音乐和原生态民族民间音乐。传统音乐在近现代条件下的生存、发展、演变、转型状况，那是民族音乐学应该承当的任务；研究和记叙近现代西方音乐的历史发展，那是西方音乐史应当承当的任务；何须近现代及当代音乐史来越俎代庖？

从国内外欧洲音乐史的研究传统看，就我视野所及，目前国内出版的此类著作，其研究视野和记叙框架也大体如此，即以专业音乐(有的西方人习惯称之为“艺术音乐”)为记叙中心，其他的音乐类别(包括

民间音乐和流行音乐），只有与专业音乐发生现实关联时才会受到关注并作适当记叙，其余概不容纳。这一特点，在文艺复兴之后的音乐记叙中表现得尤为明显。这一研究传统的形成，是有其历史的和现实的合理性的。

就现代的音乐学这一整体范畴而言，经过百余年来的发展、嬗变与整合，到了当代，已经形成了一个分工明确、布局合理、既相互独立又彼此交叉、稳定而有机的学科群落。这一整体格局的形成，不是在某个或某些哲人、智者的观念框架里构筑起来的，它是百余年研究实践的产物。音乐史学（包括中国史、西方史和世界史，通史和断代史，地域音乐史和音乐门类史等等）、民族音乐学、音乐美学这三大学科，无论在学科研究的对象、目的、任务、性质、功能、范畴、方法诸方面，还是在队伍建设、人才培养、科研成果诸方面，均形成了各自的鲜明品格和完整的研究结构。我无意赞扬这一结构的十全十美，它也存在着某些亟待改进的缺陷。为了更好地承担起我们所肩负的学术创新使命，各学科要打破相互隔绝的状况，使彼此间的交流、沟通及互渗机制通畅化，以增强学者的整体观念和普遍联系的辩证思维。但这样做决不意味着，要打破学科界限，取消各学科的独立性，在学界重新洗牌，经过一阵圈地运动式的疆域扩张之后，试图逼迫民族音乐学签订“城下之盟”，让出其传统领地，把原本属于“中国音乐史”学科下一个断代研究的近现代音乐史，扩建成一个音乐学界的“超级大国”；而是提醒音乐学家们不要因学科分工不同而忽视了音乐事象的整体性和有机性，不要忽视学科间的内在联系，不要在胸中无全局时作“瞎子摸象”式的孤立研究。其最根本的目的，依然在强化整体意识的同时，完善各学科的自身建设，增强其独立意识。在这里，独立意识以整体意识为前提，整体意识以独立意识为指归。

尤其到了社会分工日益细密的当代，千万不要忘了“术业有专攻”及“贪多嚼不烂”的道理。除非有个别超凡脱俗的天才出现，就我国当下人才培养机制和既有学者的知识结构而言，想要培养几个在音乐学界学贯中西、博通古今的百科全书式大家，即便不说全无可能也是极为困难的，但又要他们在学术研究中有所发现有所创新（这是当代音乐学家不可推卸的时代使命），实在强人所难，毋乃逼人太甚！即令把我们的话题限定在近现代音乐史、当代音乐史研究领域，如采纳“陈文”建议，将传统音乐（西方音乐姑且不论）纳入进来，不用说汉族民间音乐的博大

精深，单看55个少数民族无限丰富、各具个性与色彩的民族民间音乐，就当代学者个人而言，即使穷毕生之力也很难探知深藏于其中的种种奥秘和规律，又遑论达成这样的目标，对学者本人的历史、社会、政治、经济、文化及音乐本体的素养提出多么严苛的要求！陈聆群先生本人从事近现代音乐史研究凡数十年，学力不可谓不强，素养不可谓不深，学术积淀不可谓不厚，然他在"随心所欲"之年对自己提出的这个宏伟构想及其可能性尚且心怀疑惧，诚惶诚恐之状溢于言表，对我辈乃至后辈学者而言，更不啻海市蜃楼，甫可望之而遥不可及。其实，近现代音乐史在音乐学大家族中只是一个小弟弟；在音乐院校的理论教学中本是一门比较浅显、经过一年学习便可基本掌握的学问。用不着把它搞得既深不可测，又高不可攀。如果把这个学科扩张到即便像陈先生这样年过七旬的大学者都要战战兢兢的地步，这个构想之乌托邦性质也就十分显豁了。

由此我认为，与其把当前"重写"突破口引导到不切实际的学科扩张的方向去，不如采取"弱水三千，只取一瓢饮"策略来得切合实际，也更为紧迫，更带根本性质。这"一瓢"不是别的，便是本文一再强调的"史观检视"。不然，不但使这门学科承受其"生命不堪承受之重"，反因把它理应承担的"史观检视"使命稀释而导致"重写"话题的转向。

注释

①两文均刊于《音乐艺术》2002年第4期。本文中的引文，凡不另行加注者，皆引自于此。

②周扬，时任中共中央宣传部副部长、中国文联党组书记。

③这次中国音协党组扩大会议，是在中央直接领导和关怀下召开的，并连续举行了20余次。其基本任务是解决因当时中国音协在《人民音乐》上发动对贺绿汀《论音乐的创作与批评》一文的批判运动而日益公开化和尖锐化的党内外团结问题，并对自30年代以来吕骥

与贺绿汀之间在一系列重大理论和实践问题上所存在的分歧进行梳理与总结。中共中央政治局委员陈毅、中央候补委员周扬均出席了这个会议并发表了重要讲话。

④见《中国音协党组扩大会发言记录稿》,中国音协1956年3月编印,该资料现存中国音协资料室。

⑤我在《我的批评史和美刺观》一文中曾对自己的理论批评历程进行了初步的梳理和反思,该文最初发表于《艺术广角》1998年第4期,后收入我的文集《超越与重构》(山东文艺出版社2002年11月出版)中。

⑥关于史实、史料、史识、史胆、史学、史境、史笔等范畴,我在以下两篇文章中曾有解释性说明,请参见:《新音乐史家之胆、学、识》,刊于《人民音乐》2000年第8期;《新音乐史家与现代思潮研究》,刊于《中央音乐学院学报》2003年第1期。

⑦这一见解,我在中国艺术研究院音乐研究所为刘靖之新著《中国新音乐史论》举行的出版座谈会上,曾经当着汪毓和、刘靖之及所有与会者的面公开谈过,但因这一话题与当时会议主题不符,仅能点到为止而未作充分展开。今乘此机会略作补叙如下:刘靖之称这本教科书为"中共音乐史",意在全盘否定其历史价值。我以为,该书尽管存在许多严重问题,但它对20世纪前半叶的中国新音乐发展脉络的梳理、特别是左翼新音乐运动和革命音乐家的创造活动的记叙基本上还算清晰;在近现代音乐史研究刚刚起步之际,它毕竟为这门学科建立起了一个大致的框架,积累了大量史料,培养了后继人才,对这一学科日后的发展与繁荣有积极贡献。刘靖之否认这一点,是非历史主义的。尤其是这本教科书对中国音乐由传统向现代转型的这个伟大变革历程采取了热情肯定的立场,不但符合音乐发展的内在规律,也和当时中国社会的时代总要求相一致。恰恰在一点上,它比将20世纪中国新音乐发展的全部历史概括为"抄袭、模仿、移植"三个阶段的《中国新音乐史论》客观得多,也高明得多。当然,以上这些积极因素,是无法消解这本历史教科书本身所存在的许多重要错误的。但是,渗透在这本教科书中的庸俗社会学理论和机械唯物论史观,以及由此而产生的种种史实错误和评价偏斜,不能笼而统之地一概归咎于当时大气候中严重的左的影响,不能一概归咎于中国共产党当时的主流意识形态和文艺方针,而不要忽视乃至轻视了当时中国音协及其领导人对这些方针、政策的误解和曲解,更不

能低估了这些误解和曲解对于近现代音乐史研究以及教材编写实际发生了的、更为直接和更为严重的影响。否则，我们便不可能真正从中引出清醒的认识和宝贵的历史经验。从本文所引的1956年周扬在中国音协党组扩大会议上对吕骥的严厉批评中便可看出，当时中国共产党的高层领导人是根本不赞成中国音协和吕骥在涉及中国当代音乐文化建设一系列重大理论和实践问题、历史与现实问题上的理论（如庸俗社会学和机械论）和做法（如宗派主义和关门主义）的，并严肃指出了这些理论和做法对当时音乐文化建设事业所造成的严重影响和消极后果。此后不久，毛泽东本人在《同音乐工作者的谈话》中就中西关系、古今关系等音乐界一直存在严重分歧的问题发表了闪耀着唯物辩证法光辉的见解。然而后来的事实证明，党和国家这些正确的指导思想和方针政策，在音乐界并未得到认真的贯彻；而周扬所批评的那些错误理论和做法，在经过一个短暂的收敛之后，非但没有得到纠正，反而又有了新的更为严重的发展，并在这本教科书中有着明显的体现。因此，即便从褒奖的意义上说，将它笼统称之为"中共音乐史"，也是不符合事实的——因为它所代表的不是当时中国共产党内的健康思想，而是一种十分落后的意识形态。这样说无疑是抬举了它，也低估了当时中国音协的错误理论对该书成书过程的影响，当然更忽略了汪毓和作为史学家在治史过程中主体选择的作用和意义。

⑧刊于《音乐与表演》2002年第1期。

——原载《中国音乐学》，2003年第4期

论“交响音乐”《沙家浜》的音乐创作

戴嘉枋

在20世纪六七十年代的“无产阶级文化大革命”期间，“交响音乐”《沙家浜》作为“样板戏”之一，是一部路人皆知的大型音乐作品，至“文革”结束，它才被日益厚积的历史尘埃所掩盖起来。迄今，仅在一些论及20世纪中国音乐声乐创作的专著中才偶有涉及，但也多只寥寥数百字的介绍和评价。显然，这样历史的漠视，无论就其当时及之后的影响，还是同此作品于音乐创作上所取得的实际成就来衡量，似乎都是颇不相称的。为此，本文拟对这部音乐作品的音乐创作进行一下专门论述。

名为“交响音乐”，实为清唱剧的《沙家浜》，创作起始于“文革”前的1964年末。该年11月，乐团首席指挥李德伦在江青安排去北京京剧团观看京剧《沙家浜》彩排“受教育”时，联想到中央乐团在1958年曾创作演出过以京剧音调为素材的交响诗《穆桂英挂帅》，由此提议尝试创作由交响乐队伴奏的声乐套曲《沙家兵》，并获准由罗忠镕，杨牧云、邓宗安、谈炯明等承担编创，开始分阶段进行创作和排练。

在1965年10月被冠以“‘交响合唱’《沙家浜》”正式公演时，这部作品概括了原剧的主要情节，共分十个乐章：一、序曲；二、军民鱼水情；三、敌寇入侵；四、智斗；五、报警；六、坚持；七、授计；八、斥敌；九、奔袭；十、胜利。由于这部作品在当时引起了巨大反响，被认为“是在交响乐、合唱音乐领域中高举革命化、民族化、群众化旗帜取得的一次新的胜利”。[①]江青则不仅在国庆前夕审听彩排时即极为满意，并在1966年初

的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中将它纳入"革命文艺作品",只是因江青授意,被命名为"革命交响音乐"。之后它又在"文革"初的1967年,被江青列为首批的八个"样板戏"之一。

1968年中共中央决定将八个"样板戏"拍摄成彩色影片,这部作品在加入了王酩、施万春、戴宏威等人进行修改后,至1972年形成了定稿版本。此版本根据江青的意见,对原部分唱词和音乐做了许多调整如第一乐章《序曲》中采用的《新四军军歌》旋律因是"给陈毅歌功颂德"而改为了《三大纪律八项注意》;"序曲"中原"三九年,阳澄湖畔……"的唱词,是为当时在该地主持地下工作的谭震林"评功摆好"而被删改;原第十乐章中运用的京剧"高拨子"曲牌因江青"讨厌"被拿掉,并由于她坚持"反面角色那么多,太难看。坏人不许上台"的指示,删除了"智斗"原整个第四乐章等等。于是1976年1月由人民音乐出版社第一次正式出版的1972年版本总谱,只包容了原剧"正面人物"的重点唱腔,共计九个乐章。尽管如此,它依然不失为中国第一部比较成功地以戏曲音乐为基础的大型声乐作品。

首先,这部作品根据清唱剧的体裁特点和主题思想的表现要求,对原作素材进行了较为合理的剪辑和统筹安排及综合化处理。它在对原京剧材料的剪裁中,分别截取了"正面人物"新四军指导员郭建光、地下工作者阿庆嫂和革命群众沙奶奶的代表性唱段作为若干乐章的基本材料:即郭建光在第二场中的《祖国的好山河寸土不让》及其与沙奶奶的对唱《你待同志亲如一家》构成第二乐章《军民鱼水情》,第五场中的《毛主席党中央指引方向》及其与伤病员的领唱和齐唱《要学那泰山顶上一青松》,构成了第五乐章《坚持》,第八场中的《飞兵奇袭沙家浜》构成了第八乐章《奔袭》;阿庆嫂在第四场中的《引诱敌人来打枪》与第六场的《定能战胜顽敌度难关》则分别构成了第四乐章《报警》和第六乐章《授计》;沙奶奶在第七场的《沙家浜总有一天会解放》构成了第七乐章《斥敌》。应该说,清唱剧所选的唱段,本身都具有很强的戏剧性。一是它们均比较鲜明地体现了这些人物的主要思想性格,如郭建光的坚定勇敢而不失稳健,阿庆嫂的机敏沉着,沙奶奶的爱憎分明;二是它们大多是人物处在特定情景或戏剧矛盾冲突尖锐之中,比较充分揭示其内心复杂的思想情绪变化的唱段;与此同时,对于某些独唱唱段,还加入了合唱的处理,通过其强化情景气氛渲染使独唱更具艺术表现力。在此基础上,创编者为了更好地展示时代背景,营造历史的氛围,再增添了首尾

有力呼应的两个混声合唱构成的乐章，及穿插了《敌寇入侵》的器乐乐章，由此形成了：一、《序曲》（混声合唱），二、《军民鱼水情》（男高音独唱、男高音和女中音对唱），三、《敌寇入侵》（器乐乐章），四、《报警》（女高音独唱和混声合唱），五、《坚持》（男高音独唱和男声合唱），六、《授计》（女高音独唱），七、《斥敌》（女中音独唱），八、《奔袭》（男高音独唱和男声合唱、器乐段落），九、《胜利》（混声合唱）。其中第三、四乐章，第八、九乐章连续演奏。显然，各乐章这样的安排，既具有情节和人物的戏剧性体现，在音乐形式上也通过精心的构思选择和有机搭配，使之彼此间产生了变化对比。而最终，是为了通过它们"突出地表现了武装斗争的巨大作用，歌颂了毛主席人民战争的伟大思想"的主题思想。

另外，为了让乐队更好地发挥它的艺术表现功能，并体现出京剧音乐的特色，乐队采用了双管编制的管弦乐队和全套京剧"文场"的"三大件"②、唢呐及"武场"的所有打击乐器。

其次是清唱剧中的合唱，赋予了比较鲜明的京剧音乐风格。

合唱无疑是清唱剧中必不可少的声乐形式。清唱剧《沙家浜》中的声乐部分，如果说独唱基本保持了原京剧的唱腔没有什么变化的话，那么京剧中原本所没有的合唱，谱写得如何具备京剧音乐的特点，使之与京剧风格的独唱融为一体，则是一个创作上的崭新课题。清唱剧《沙家浜》中合唱的安排，既有完全创作而独立构成一个乐章或独立段落的，如其中第一乐章的《序曲》和第九乐章（终曲）《胜利》；也有辅助独唱唱段，为其强化情景气氛作渲染或铺垫的，如第四乐章《报警》和第五乐章《坚持》中的《要学那泰山顶上一青松》、第八乐章《奔袭》分别运用混声合唱及男声合唱。但是无论何种用途，应该说，这些合唱都写得有声有色，并与京剧音乐的总体风格结合得比较好。

在由合唱构成的独立乐章中，创编者明显地不是按照西方曲式规范进行音乐构架，而是根据京剧板式连缀的结构原则进行音乐的组织，并因没有了京剧【二黄】、【西皮】两个腔系在一个唱段中不能混用的限制，在合唱的旋法创作中根据内容需要，始终综合突出了京剧唱腔中【二黄】、【西皮】两个基本腔系中生角、旦角不同板式里的主要音型、润腔的特点，以及速度灵活多变等总体特征。以第一乐章的《序曲》为例，它的第一乐段开始是散板节奏的【导板】上下句结构，借用了【西皮】生腔高亢挺拔的基本音型和润腔、拖腔组合成的混声合唱，以石破天惊之势，出现在伴以稠密京剧锣鼓的乐队引子之后，具有气吞山河的豪迈气

概。接着的第二乐段混声合唱在快速中以酣畅淋漓的【垛板】，悲壮地唱出了“驱日寇，除汉奸，保国土，挽危亡，中华儿女慷慨高歌上战场……”；在歌颂毛主席共产党的第三乐段，音调转入了比较柔和热情的【二黄】生腔系统的【原板】；当歌词进入“新四军英勇奋战沙家浜，子弟兵，众乡亲，鱼水情长”的第四乐段开始时，变为较慢中速的女声合唱，曲调也采用了更为婉转抒情的旦腔【二黄慢板】及其绵延的长拖腔，显得极为亲切情深。接踵由男声合唱浑厚坚定的“为祖国，为人民，来把敌抗，钢铁汉，英雄胆，坚贞顽强”则又类似生腔快速的【垛板】；而具有乐章归结性质的第五乐段，虽延续了【二黄原板】的音调，但变换成节奏放宽了的混声合唱，并将“求解放，全靠着毛泽东思想武装，敢斗争敢胜利，紧紧握住手中枪，革命精神永发扬”音调处理得较为舒展豪迈、坚定不移，由此结束了第一乐章。整个乐章统一在降B宫调上，合唱织体也基本采用了主调和声的柱式结构，但在音乐展衍过程中，运用了众多京剧板式的曲调因素，这显然是与《序曲》具有整部音乐作品提纲挈领的呈示性质，并以雄健豪迈的情绪先声夺人的表现宗旨相一致的。

终曲乐章《胜利》则在音乐结构上较为简单，明确地仅运用了【导板】和【原板】两种板式，曲调也偏重于运用【二黄】生腔系统的音型。但是它还是在五个乐段里，通过转调和合唱织体中复调手法的穿插运用，比较充分地体现了欢庆胜利的喜悦、斗争到底的决心和对毛泽东共产党的歌颂。该乐章开始与前乐章描述战斗的纯器乐段落紧密相连，在降E宫上以主调和声的混声合唱，和宽广的【导板】节奏，充满激情地唱出“乘东风，荡乌云，红霞万丈！”表现庆贺沙家浜得解放的第二乐段，音乐转入了与《序曲》合唱的主调相呼应的降B宫调，速度骤然加快，并在混声合唱中插入了复调织体，从而通过欢语笑声此起彼伏的效果，将欢快亲切的喜庆氛围渲染得更为热烈。第三乐段进入了【原板】，合唱织体又在富于激情的两个乐句中，前后分别采用男声、女声合唱与混声合唱一领众合，以及在主调混声合唱中插入复调的对比方法，讴歌了新四军在毛泽东、共产党指引下的不断壮大发展；并在第四乐段节奏紧凑的快速律动所营造的战斗气氛中，以男女高低声部的交替出现，再接以4/4节拍的主调混声合唱。表明了武装斗争直至“把帝国主义反动派全埋葬”的坚定信心。最终的第五乐段以几乎一字一音、主调混声合唱的最强音，纵情歌颂了“胜利属于革命人民，光荣归于英明的领袖毛主席，伟大的中国共产党”。在这个乐章中，尽管有转调及多种合唱织体的变化，但

由于各声部的音调都建立在【二黄】的基本音调上，并将每个乐逗或乐句末音拖腔均按京剧唱腔的润腔规律作了精心处理，所以京剧音乐风格体现得依然十分浓郁。

为渲染或铺垫情景气氛、辅助独唱唱段的合唱，同样不失京剧音乐的风格。如在第四乐章《报警》中阿庆嫂独唱的《引诱敌人来打枪》，是表现她察觉到了敌人要百姓下湖捕鱼，引诱躲在芦苇荡的伤病员现身的阴谋，内心万分焦虑并紧张思索对策的唱段，由【西皮散板】、【快板】、【散板】、【快板】、【流水】板式组接而成。其中体现内心深处的疑问和思考，以及考虑决定的两个【快板】板式的唱句，如"昨日后门方出虎，今朝前门又进狼。鬼子撤走他换防，捕鱼捉蟹有名堂。莫非是想诱我亲人出芦荡？……""团结一心不举桨，为亲人哪管它雨暴风狂。"即运用了各声部交替出现的混声合唱或女声合唱代替女高音独唱，以比较厚重的合唱织体效果，更加充分地揭示她的情绪波澜。这些合唱是借鉴传统戏曲"帮腔"的手法，但又作了多声化的处理。由于音调本身就是京剧唱腔，构成主调和声的辅助声部都是为了突出主要唱腔旋律，为此，不仅没有削弱其京剧音乐的风格，反而有助于深化阿庆嫂内心活动的挖掘。而第八乐章《奔袭》中穿插在郭建光《飞兵奇袭沙家浜》唱段中浑厚有力的男声合唱，则大大强化了这个英雄人物唱腔的声威和气势。

无疑，清唱剧《沙家浜》作为一部大型声乐套曲，对各种声乐演唱形式(独唱、女声合唱、男声合唱、混声合唱)从总体到每个乐章的安排，都是在对比和变化原则下精心而缜密的。特别在合唱上，由于从音乐结构、旋法到润腔等各方面的艺术处理均遵循了京剧唱腔的风格原则，为此，它不仅同独唱的原风格保持了一致，而且合理审慎地运用声乐的多声手段、给予了同名京剧音乐较好的增色。

再次是交响乐队为这部大型声乐套曲扩大艺术表现力发挥了重要作用。乐队在其中的作用，一是以新创作的独立的纯器乐乐章节和段落，起到了不容忽视的情节或场景过渡性描述的交代作用。因为清唱剧只能将原剧的部分重点唱段作选择性的截取，更无对白等手段交代剧情的进展，所以借助器乐乐章或段落，把唱段之间的情节作简练必要的描述和交代，使各乐章的唱段合乎逻辑地有机衔接起来，成了乐队艺术表现的重要内容。可以说，正是有了《序曲》开始乐队的引子所营造出鲜明的时代背景和强烈的历史氛围，其后气壮山河的混声合唱的出现才顺理成章；也因有了纯器乐的第三乐章《敌寇入侵》，才会引出四、五、六、

七乐章的唱段；同样，若没有第八乐章《奔袭》中描述激烈战斗的器乐段落，第九乐章的《胜利》就无从谈起。可以说，这些纯器乐的乐章和段落，因乐队的交响性、戏剧性艺术表现功能得到了比较充分的发挥，而且同合唱一样比较好地体现了京剧音乐的风格和色彩，所以很好地完成了它的任务。

以第一乐章《序曲》的乐队引子为例。引子有四个乐段，初呈乐段有两个材料组成：由圆号、长号和木管长颤音在D羽调上奏出的召唤式音调动机，素材来自京剧中多用于军中升帐或得胜时的唢呐牌子曲，显得雄壮激越；紧接在强拍后拍开始的弦乐以由慢渐快的速度，奏出来自京剧【西皮】唱腔过门的级进回绕式音型。其后这个乐段下移四度，在A羽调上进行重复，并在召唤式音调中加入了小号，使其更为嘹亮有力。乐段末尾以高音乐器的四分音符三连音重复和低音乐器的半音阶上行交织，引出京剧锣钱，以及由小提琴以十六分音符快速奏出的疾风骤雨似的第二乐段。由此激荡不安的铺垫之后，第三乐段在小提琴急疾音型的背景下，铜管乐器完整奏响了《三大纪律八项注意》，并由木管和小提琴进行了重复。第四乐段是管弦齐鸣的过渡乐段，以富于战斗动力性的×·× × | ×× ×× | 和×× ×节奏及其变型交替出现，同间断的木管高音区十六分音符上行快速六连音音阶叠置在一起，并在此激烈战斗的氛围中进入京剧急促的「急急风」锣鼓段，与之配合的是转入降B宫调，由弦乐、木管重复奏出的【西皮】过门，最后引出《序曲》混声合唱的【导板】。可见这个纯器乐引子，不仅利用交响乐队丰富的艺术表现力，对抗日战争动荡的时代背景和严峻的战斗氛围作了简洁有力的描摹，而且通过京剧音乐材料和锣鼓的合理截取、有机组合，体现了浓郁的京剧音乐风格。

又如第三乐章《敌寇入侵》，它作为纯器乐曲乐章，由两个部分组成。前面部分体现敌寇对人民的蹂躏，由稠密的鼓声和低音乐器奏出的快速、以日本都节调式音列组成的八分音符三连音为前导，穿插了短促的长号阻塞音吹奏的不协和音程，营造出了令人恐怖不安的气氛。象征日寇的铁蹄践踏祖国河山的三连音的背景材料，其后由木管和弦乐持续，它同铜管阴沉的狞笑般乐句交替出现，最后演化为由强渐弱的三连音和小军鼓，犹如挥之不去的噩梦阴影。后面部分则表现人民遭受的深重苦难，单簧管和大提琴相继奏出两个痛苦呻吟的乐句，引出弦乐和木管交替出现的悲哀绵长的哭泣般音调，而且通过不协和和弦加入、配器

加厚及音区提高等织体变化，将这深沉痛切并蕴含着仇恨与愤怒的情愫抒发推向高潮，由此直接进入第四乐章《报警》。

乐队在清唱剧中的第二个作用，是为声乐唱段伴奏，将唱段所要表现的思想情绪活动，进行较好的气氛环境的烘托渲染，并在一定程度上加深揭示了人物思想性格的表现。尽管清唱剧中的唱腔伴奏音乐，无论是过门（包括引奏、间奏和尾奏），还是托腔（乐队与唱段同时进行的部分），在原京剧中大多已有了完整的设计，但清唱剧还是比较充分地运用交响乐队的优势，利用各声部音色丰富的乐器配置和高、中、低音区音响均衡的特点，使之在表现功能上大大得到了强化。

交响乐队在为唱腔伴奏过程中，发挥了重要作用。它的引奏，为每个唱段所要表现的思想情绪活动，都进行了较好的环境气氛的铺垫。如第二乐章郭建光《祖国的好山河寸土不让》唱段前，交响乐队绚丽多彩的乐器配置，有如画笔，将秀丽如画的江南水乡和平恬静的美景做了美好的勾画。而第六乐章阿庆嫂《定能战胜顽敌度难关》唱段的前奏，则先由单簧管在弦乐不安的震音背景下，独奏出深沉思考的音调；这个音调接着由第一小提琴及小提琴、中提琴逐渐加入进行重复，并加大力度进行了发展，高音木管乐器则插入了六十四音符半音阶的快速上下级进，增添了动荡不安的情绪，由此引出了阿庆嫂【二黄慢三眼】的咏唱。

又如第八乐章《奔袭》的前奏，依次出现的是：由圆号吹奏出《序曲》开头的召唤式动机音调；由琵琶及小提琴拨弦，与弦乐震音、高音木管、打击乐器共构出夜深人静的氛围中偷袭的音调；小提琴以稍弱力度奏出的《三大纪律八项注意》音调；最后过渡到小号嘹亮的战斗号角声，再引入郭建光领唱的《飞兵奇袭沙家浜》高亢激越的【西皮导板】唱腔。

清唱剧唱腔中的乐队间奏，则为人物的情绪转折和发展有力地起到了承前启后的衔接作用。较为典型的是第五乐章《坚持》，该乐章实际是由两个唱段组成：郭建光独唱的《毛主席党中央指引方向》及其与伤病员的领唱和合唱《要学那泰山顶上一青松》。两个唱段之间原京剧有对白，清唱剧则作了删减，乐队在前面唱段结束后，以快速有力和《东方红》变型的音调作过渡，再以交响乐队中国画泼墨般的强劲手法，将暴风骤雨绘声绘色地作了形象的描绘，为后面表现伤病员顽强斗志的唱段进行了铺垫。而诸如第六乐章在《定能战胜顽敌度难关》这一唱段中的间奏，则是由阿庆嫂面临巨大困难时的忧虑和对严峻形势分析的思绪咏唱，通过乐队间奏慢速的《东方红》曲调，转入到了她最后信心百倍

的“毛主席！有您的教导，有群众的智慧，我定能战胜顽敌度难关”的决心表示的。

清唱剧唱腔的乐队尾奏，基本上都是根据原京剧的安排，稍稍在配器上略加丰满。但对于个别唱腔的乐队尾奏也作了较大的发展，使之丰富了唱腔的内涵。如在第八乐章《奔袭》郭建光和战士《飞兵奇袭沙家浜》这一充满斗志的合唱之后，交响乐队在快速中将《三大纪律八项注意》的曲调作初步呈示后再进行分裂处理，并由弱到强地与表现激烈战斗的音型和铜管的进攻军号声交替出现，描摹激烈的战斗场面，从而在对唱腔高昂的斗争情绪作补充性发展的同时，也为紧接着的《胜利》乐章作了铺垫。

乐队对唱控的托腔伴奏，也基本按原京剧的设计，但在乐器配置上，伴奏音型由“三大件”为主改编成以弦乐八度演奏或拨弦演奏为主，再辅以木管节奏或长音点缀及低音乐器的多声补充，与唱腔同步并承担乐句的间奏，从而使托腔的效果更为丰满厚实，节奏也显得较为鲜明。

虽然在清唱剧里纳入了全套的京剧乐队编制，但是在交响乐队中的实际运用同原京剧还是有所不同的。原京剧唱段的乐队伴奏设计以传统“三大件”为主体，尤其在清唱剧《沙家浜》问世伊始，当时的同名京剧尚未采用中西混合乐队，“三大件”的伴奏始终贯穿着所有的唱段。在清唱剧里，尽管也将“三大件”纳入了乐队编制，但是它们因主要是根据特定场景气氛需要或作为体现人物思想性格而间断性采用的色彩性乐器，所以明显有别于原京剧。完整的“三大件”，于清唱剧中只是在第二乐章《军民鱼水情》中郭建光与沙奶奶对唱的【西皮摇板】，第五乐章《坚持》中郭建光及第七乐章《斥敌》中沙奶奶唱段伴奏被部分采用。前者的运用，显然是因为这段亲切的对唱诙谐幽默，而“三大件”、特别是其主体京胡尖锐的音色，天然具有谐谑性质；而后者，又与它们为体现郭建光、沙奶奶爽朗豪放的性格需要而分不开的。倒是颗粒性很强的弹弦乐器琵琶，在清唱剧中经常在一些独唱唱段带有感叹或思索性质的乐句伴奏中单独被使用，以强化人物的情感表现。其中尤其是在第四乐章《报警》中阿庆嫂独唱的乐段，它几乎成了主要的伴奏乐器。同样，音色高亢挺拔而不无粗犷尖噪的唢呐，在其中也是作为特定场景中使用的色彩性乐器来运用的。它仅在第五乐章《要学那泰山顶上一青松》唱段中，伴同郭建光的领唱同步出现，它的运用明显起到了增加其气势声威

的作用。

原用于京剧唱腔和动作、开打伴奏的锣鼓，则在清唱剧《沙家浜》中为体现其京剧音乐风格发挥了巨大的作用。除了在第二乐章没有运用外，在其他各乐章中都部分或全套采用了京剧锣鼓，它特殊的节奏和音色，对增强全曲音乐具有京剧风格特有的律动，可谓具有画龙点睛的意义。

综上所述，正由于清唱剧《沙家浜》在将同名京剧改编的过程中，对于新增的合唱及纯器乐部分的音乐创作，比较充分地发挥其多声部和丰富多彩的乐器音色等艺术表现上的优势，还始终审慎细致地注意到了与京剧音乐风格保持一致，因此在丰富了原京剧音乐色彩的同时，也扩大了原有的艺术表现力。也正因为在对固有唱腔的伴奏和所增加合唱的处理上，颇为细腻周详地根据唱腔思想情绪表现的特点，同样注意到了以交响乐队和合唱队艺术表现力加以有力的辅助，由此深化和拓展了原唱腔的思想性格的表现内涵。而在作品的总体上，又使九个乐章的音乐，既在风格上保持前后一致，又在形象上突出彼此之间的鲜明对比，自始至终脉络分明，结构严密，层次跌宕，井然有序。无疑地，这部作品对于利用中国戏曲音乐遗产作多声创作及发展具有民族特色的大型音乐体裁作了有益探索，并取得了显著的效果。

从我国清唱剧创作的历史来看，就其产生的社会影响和在音乐创作上所取得的成就，《沙家浜》应视作 20 世纪继黄自的《长恨歌》之后最为值得重视的作品。它的历史影响不仅在“文革”期间，直接引生了上海乐团根据同名京剧移植改编、于 1973 年定稿的清唱剧《智取威虎山》，启迪了 1969 年以后京剧“样板戏’的中西混合乐队运用，也为“文革”以后用交响乐队伴奏的众多京剧大联唱等节目的创作，提供了音乐上的实践经验。虽然因清唱剧《沙家浜》作为“文革”期间的“样板戏”，当今这种音乐创作中的借鉴所得很少有人会提及，因而呈隐性的影响，但是其汲取的艺术方法却又确确实实是明显的——从历次中央电视台春节联欢晚会上屡试不爽的京剧大联唱中不难得到证实。

注：本文为北京市教委 2002 年度重点科研资助项目《中国“文革”音乐史》的一部分。因篇幅有限，本文谱例从略。



①见《人民音乐》“编者按”，载《人民音乐》1965年第6期。

②“三大件”是指京胡、京二胡、月琴。但在清唱剧《沙家浜》里，月琴由琵琶代替。

——原载《人民音乐》，2004年第11期

萧友梅的早期音乐创作

金　桥

萧友梅的音乐创作按其创作时期划分，可以大致划为三个阶段：即1913—1920年的德国留学时期，1920—1927年的北京任教时期，以及1927—1940年的上海国立音专时期。按其创作体裁划分，主要包括了独唱、重唱、合唱等声乐作品和钢琴独奏、大提琴与钢琴、弦乐四重奏、铜管合奏、管弦乐合奏等器乐作品。虽然这些作品用今天的眼光看来也许显得还不够老练，一些习作的摹仿痕迹比较明显，但是如果了解中国近代音乐创作在当时的实际状况，了解萧友梅创作这些作品的动机和意图，或许我们能够比较客观地评价这些在艺术和技术上都不甚完美的音乐作品，以及这些作品在中国近代音乐史上应有的位置。

德国留学时期的创作

萧友梅在莱比锡音乐院理论作曲科学习时，是一位非常勤奋刻苦的学生。他在德国学习期间涉猎的范围相当广泛，除了理论作曲之外，还研修了教育学、音乐学、钢琴演奏、配器法、指挥学等与音乐艺术相关的课程。他的收获与付出是相称的：在德国音乐学泰斗胡戈·里曼的主持下，他提交的博士学位论文获得通过；理论作曲的学习也结出了第一批成果，在德学习的几年间他创作了从其自己编号的Op.1至Op.28号的多部作品，但因历久难存而缺佚甚多，现今留存的乐谱多为器乐作

品，计有：钢琴独奏《夜曲》(Op. 19，1916 年 11 月)、《D 大调弦乐四重奏——献给多拉·莫兰多尔芙女士》(Op. 20，1916 年 12 月)、铜管乐《在暴风雪中前进》(一译《风雪进行曲》，Op. 23)、钢琴曲 / 管弦乐曲《哀悼引》(Op. 24，1916 年 12 月)、钢琴曲——附大提琴补足调《秋思》(Op. 28)等。

以上这些作品多半带有习作的性质，对西方作曲技巧的掌握还未达到炉火纯青的地步，在音乐艺术的创新方面也未给人们带来太多的惊喜，然而对于一个学习西洋理论作曲不足四年的留学生来说，在这一中国人从未涉足的领域获得以上的这些成绩，应当说是相当难能可贵的。尤其当我们考虑到中国人(包括萧友梅本人)在这一领域原有的基础，就更会对他迈出的这可贵的第一步感到由衷的钦佩。

20 世纪初期的欧洲乐坛，浪漫主义乐派刚刚走过其辉煌的顶峰，印象主义风格正逐渐走向成熟。德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格等 20 世纪的音乐巨人，在扎根于各自民族丰厚音乐遗产的同时，正“逐步显示了他们自己的具有高度独创性和影响力的风格……”[①]而在大洋彼岸古老的东方大国，晚清政府的教育大员们正因“中国古乐雅音，失传已久。此时学堂音乐一门，只可暂从缓设”而为难不已，中国的乐歌教师们正尝试采用日本、欧美的流行曲调配上合适的中文歌词，维新运动的思想领袖梁启超正为“举国无一人能谱新乐”而羞愧难当。在如此鲜明的对比反差下，中国近代音乐的开拓者们纷纷远渡重洋去寻找改变现状之良方并不令人感到奇怪，在如此一穷二白的基础上，他们为中国音乐大厦增添的每一片砖瓦都显得珍贵异常。

在萧友梅这一时期的创作中，可以明显地看出欧洲 18—19 世纪音乐的影响，这些作品大都写得比较工整，显示出作者对西洋作曲理论技巧的掌握，已经达到了一定的水准，其中有的作品已具有相当的规模(如四个乐章的D 大调弦乐四重奏)，说明作者已初步具备了对大规模曲式结构和弦乐乐器法的把握能力；有的作品则显露出一定的艺术个性(如钢琴曲——附大提琴补足调《秋思》)，说明作者在学习理论技巧的同时，已经开始注意在音乐创作中融入自己对生活的体验与思索。虽然这些作品同欧洲古典音乐大师们的经典之作尚无法相提并论，但是与几乎同一时期的学堂乐歌运动中主要是“依曲填词”的方式比较，确实是向前迈出了非常重要的一大步。通过对几部(首)音乐作品的具体分析，我们能对萧友梅在这一时期的音乐创作实践获得比较深入的了解。

钢琴独奏《夜曲》(Op. 19)

《夜曲》的手稿上标明了创作的时间为 1916 年 11 月，这是目前可见的萧友梅德国时期音乐创作(全部为器乐作品)中编号最小的一部，其作品的 1—18 号目前未见任何文字和乐谱记载，也未听说作者生前向何人透露过那些早期作品的内容，因此还有待查访。在现有资料可查的作品中，《夜曲》是由中国音乐家创作的第二首钢琴独奏曲，其创作时间仅晚于赵元任于 1915 年创作并发表在《科学杂志》上的《和平进行曲》。

就创作的手法和风格而言，这部作品显然受到了欧洲古典主义时期至浪漫主义早期钢琴作品的影响，不难在其中发现舒伯特和肖邦类似体裁作品的影子(萧友梅为自己别号雪朋所用译音为 Shopin，显示出他对这位波兰音乐家的特殊喜爱)。《夜曲》的结构方整，一气呵成，但其曲式结构比较奇特，既非二部曲式也非三部曲式，而是一个不带再现的特殊多段体(有重复但无再现)，外加引子和尾声：

多段体

	引子	主体						尾声
小节：	4	A(4)	B(4)	C(4)	B(4)	C(4)	D(9)	(华彩)6
调性：	♭A	♭A ♭D	♭D ♭G	♭A	♭D ♭G	♭A	♭A ♭D	♭A

《夜曲》的旋律写作虽然并无多少令人惊喜之处，却也显得流畅、优美，颇有几分肖邦《夜曲》之风范；左手的和声化钢琴伴奏织体几乎贯穿全曲，正三和弦构成了和声进行的主要框架，调性的变化相当自然并且都向主调的下属方向展开(见结构图式)；12/8 的贯穿节奏和 Adagio 的徐缓速度使乐曲具有一种典雅、安宁的气氛，仿佛正是作者当时轻松心情的写照(创作此曲时，萧友梅刚刚完成了莱比锡音乐学院的学业，并顺利通过了博士论文答辩)。

D 大调弦乐四重奏(Op. 20)

此曲作于 1916 年 12 月的圣诞节前后，作品编号为 Op. 20，此时

的萧友梅已通过了论文答辩，正在柏林大学哲学系和斯特恩音乐院进修，作品扉页上标明题献给“多拉•莫兰多尔芙女士”。这是萧友梅一生所做的惟一一部弦乐四重奏，也是由中国作曲家创作的第一部弦乐四重奏。全曲共分为小夜曲、浪漫曲、小步舞曲、回旋曲四个乐章，乐曲的写作明显效法于欧洲巴洛克晚期及古典主义早期的创作风格，旋律进行通顺流畅，和声配置规范合理，曲式结构严谨完整，说明作者已基本掌握了弦乐四重奏这种难度较高的大型器乐套曲的创作要领。

第一乐章题名为“小夜曲”，其前后两个部分的划分非常清晰，从主题的出现及调性的布局出发，可以判别出“古二部曲式”的一些典型特征。然而从声部写作上看，却采用了古典主义早期典型的主调音乐写法。这一乐章是全曲中规模最大、写作手法最为多样的部分。作者在乐谱手稿上用大写的英文字母标出了乐章的几个主要段落，而当人民音乐出版社于 1984 年出版该曲时，不知何故将这些英文字母全部改成了阿拉伯数字。

乐章的第一主题是一个强健有力的下行分解主和弦以及与之形成鲜明对比的轻巧音型，和声连接是典型的主—属七—主的正格进行，预示着整个乐章的写作风格将以比较典型的欧洲 18 世纪的方式展开：

乐章中有一个与第一主题形成对比的抒情的第二主题，不过从这一主题本身的调性（主调）及后来的发展来看，这并不是一个奏鸣曲式惯用的第二（副部）主题，而仅仅是第一大部分中并行排列的若干乐段中的一个。

第二乐章“浪漫曲”采用带省略再现的复三部曲式写成，第一部分的调性呈现主—下属—主的分布，中间部分转入平行小调，第三部分仅再现了第一部分的第一主题并带有一个简短的尾声。这一乐章的写作更多地运用了复调手法，但几个主题显得较为平淡，难以给人留下深刻的印象。

第三乐章“小步舞曲”的曲体也极为规范，为典型的复三部曲式结构，中间的三声部（Trio）转入了主调的平行小调——b 小调，声部的写作增加了横向线条的流动性，显得更为舒展、流畅，D. C. 的用法说明该乐章严格遵循了古典主义早期的写作方法。

第四乐章“回旋曲”是一首典型的末乐章终曲，由反复出现的四个主部和三个插部构成。D 大调的主部主题轻快活跃、充满朝气、明朗乐观，似乎体现出作者当时轻松愉悦的心情：

回旋曲式

	A	B	A¹	C	A²	D	A³	Coda
小节:	16	20	8	40	14	10	16	15
调性:	D	A	D	b #f	A	D	D	D

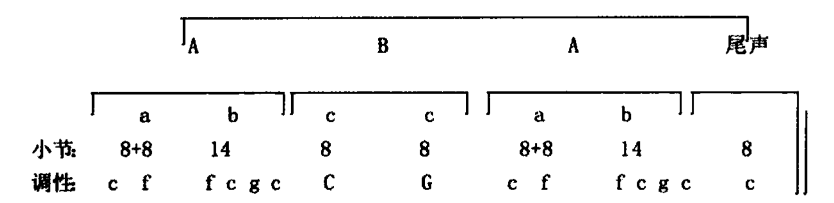
三个插部依次出现在A 大调、b 小调、#f 小调等近关系调，同主部构成了必要的对比。其中的第二插部无论在对比程度还是在篇幅上，都要远远超过第一、第三插部。如果仔细观察，还可以发现本乐章主部主题与第一乐章主部主题的后半部分有一定的联系，在第四乐章尾声部分更完整地出现了第一乐章开头的主题音型，说明作者有意使首尾两个乐章产生呼应，以加强整部作品的统一性。

钢琴曲 / 管弦乐曲：《哀悼进行曲》(Op. 24)

《哀悼进行曲》又名《哀悼引》，是萧友梅 1916 年 12 月为追悼黄兴、蔡锷二位民国烈士而创作的钢琴曲及管弦乐曲，这也是目前可知的由中国音乐家创作的第一部西洋管弦乐队作品。1925 年，为了表示对孙中山先生逝世的哀悼，萧友梅又将此曲编配为铜管乐曲并被用于孙之葬仪②。萧友梅在《哀悼进行曲》钢琴谱首页上特意说明此曲原为留学德国同学追悼黄、蔡二公，模仿贝多芬《葬礼进行曲》(Trauermarsch) 曲体而作；而在铜管乐《哀悼进行曲》序中，作者注明"此曲原为管弦乐队用，盖丝声哀，以奏悲曲较为相宜。唯吾国音乐教育尚在下种时期，国内只有一个——北京大学附设音乐传习所导师与乐友社社员组成的——管弦乐队，故不得不改用军乐演奏。吹乐器中以檗(篳檗，即 clarinet，今译单簧管)音最悲，故希望用是曲者多以檗以代弦乐。"

乐曲结构为带再现的复三部曲式，按作者自己的解释，"前后两段各 30 小节发表哀悼感想，中段 16 小节改用大调，以雄壮声音描写'努力'、'奋斗'、'救中国'之意，尾声亦悲亦壮，末尾数音特别延长，表示无穷之悼意。"与贝多芬第三交响曲中著名的《葬礼进行曲》一样，《哀悼进行曲》的调性亦为 c 小调，具有一种凝重、悲壮的色彩。乐曲的结构图式为：

复三部曲式



作品的第一部分和第三部分完全相同，小提琴和单簧管在 c 小调上奏出充满附点节奏的主要主题，像是送葬的队伍抬着烈士的灵柩缓缓前行，这一主题在主调和下属调上分别出现了一次。B 段的调性变化更多且全部为小调，音乐的情绪显得更为哀伤、悲凉。中段的音乐与前后两段形成鲜明的对比，明亮的大调和向上的分解和弦进行使情绪变得激昂、奋发，仿佛是在烈士精神的感召下获得了奋进的力量。

作为中国音乐家创作的第一首西洋管弦乐曲，可以看出萧友梅已基本掌握了写作复杂的管弦乐总谱所需要的多项技巧：曲式结构清晰、明了，和声语言的运用相当纯熟，♭B 调单簧管、♭E 调圆号等离调乐器的运用得当，或许是因为在德国各方面的条件允许，此曲的管弦乐配置比起之后创作的《新霓裳羽衣舞》(Op. 39) 明显更加齐备，配器法的运用也显得更为规范……对于一个正式学习西洋作曲技法不到四年的中国留学生而言，这无疑是一个相当难能可贵的成就。③

钢琴曲——附大提琴补足调《秋思》(Op. 28)

《秋思》虽然注明是一首“附大提琴补足调”的钢琴曲，实际上却是大提琴与钢琴的合奏小品。这首作品的创作背景不明，它虽然于 1930 年发表在《乐艺》杂志第 3 号，然而从作品编号推测，它的实际创作时间应是在萧友梅回国之前④。在萧友梅所作的器乐作品中，《秋思》以其精致的对位写作和成熟的音乐语言而引人注目，如果确实创作于 1920 年之前，它就是萧友梅回国之后发表的惟一一首德国留学时期的作品。作品图式如下：

复三部曲式

	A			B		A
	a	b	过渡	c	d	a(变化再现)
小节	12	16	4	19	9	10
调性	E	B	E	e	B	E

由作品乐谱和图式可以看出,《秋思》同样采用了器乐作品常用的复三部曲式,对比的中间部分采用了主调的同主音小调,色彩的变化相当明显;再现部并不是简单的重复A,而是经过了相当程度的紧缩和变化,使全曲显得更为凝练、紧凑。与萧友梅的其他器乐作品相比,《秋思》的创意新颖、乐思完整,它的旋律虽仍主要建构在欧洲大小调式上,但在展开过程中却又不时浮现出五声音阶的音调,且二者之间并无对立冲突而有水乳交融之感;作者在这部作品中运用的复调写作手法也比较多样化,模仿复调手法、对比复调手法同主调音乐写法交替使用,使钢琴独奏声部与大提琴补足调声部之间的关系显得丰富多样,大提琴补足调在乐曲中的作用相当突出,它的光彩有时甚至超出了钢琴独奏声部,而更多的时候则是二者处于同样重要的地位,形成两个声部之间真正的"重奏";转调的处理也较有新意,不仅有大小调之间的色彩对比,前后调之间也超出了纯粹近关系调的范围,既有些出人意料又不显得生硬突兀。

萧友梅的音乐创作是在我国近代专业音乐创作几乎一片空白的基础上起步的,同时又有为他所从事的音乐教育事业服务的特殊目的,因此他的有些音乐创作带有较明显的试验和探索的意图,有些则有着特定的接受群体。暂且不论这些作品的创作水平如何,仅从它们在中国近代音乐创作发展史上的首创性而言,我们就应该向它们的作者表示由衷的敬意。他所创作的钢琴曲、弦乐四重奏、管弦乐曲、独唱合唱歌曲集、混声四部大合唱等作品,皆属国人在这些领域进行的最初尝试,其发轫之功不容忽略。他的一些音乐作品中所体现出的爱国情怀和奋发向上的精神力量,也包括另一些作品中的悲叹无奈和苦闷彷徨,都是那一时代知识分子心理状况的典型写照。

虽然萧友梅并不是一位可以称之为天才的作曲家,但他在音乐创作领域孜孜以求、不断进取的精神和实践,却对此后其他中国作曲家的音乐创作产生了深远的影响。从德国留学时期到北京任教时期再到上

海国立音专时期，他从最初纯粹的模仿西洋作曲技法，到逐渐在和声、对位、配器等方面追求民族化的处理方法，再到尝试用西洋音乐的外在形式去表现民族的精神和气质。他所追求的创造出一种"足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的'国民乐派'"的宏伟目标，他为实现这一目标所作的努力，他这些努力的所得与所失，都为他之后的新一代中国作曲家提供了可贵的经验和教训。

注：本文为作者博士学位论文《萧友梅与中国近代音乐教育》之第二章第三节"萧友梅在音乐创作方面所取得的主要成就"中的一部分。由于本刊篇幅所限，文中的谱例及历史资料作了较大幅度的删节。

注释

①彼得·斯·汉森：《二十世纪音乐概论》，人民音乐出版社，1986。

②钢琴曲及管弦乐总谱、分谱现藏于上海音乐学院图书馆，铜管乐曲谱现存于南京市中山陵管理处所藏《哀思录》第三编卷二。

③此曲的管弦乐版本尚未在中国演奏过，为了尽量真实地再现作品的音响效果，笔者运用现代化的声音合成技术，用电脑音乐工作站严格根据管弦乐总谱及分谱制作完成了《哀悼进行曲》。

④现存萧友梅自行编号的作品，还有作于1923年8月的《新霓裳羽衣舞》(Op.39)和1924年的《别校辞》(Op.40)两者比较《秋思》(Op.28)的编号各早11、12，故可推断后者是其留学德国时期的作品。

——原载《音乐艺术》，2004年第1期

文化守望与全球视野

——论黄自《复兴初级中学音乐教科书》

余丹红

一

21世纪,“全球化”这个概念日渐成为新世纪社会发展中十分醒目的关键词之一。它以一种十分强大的生命力与迅猛的发展速度,构成当今生活的一个基本生存背景,并以“润物细无声”的方式浸入到全世界不同的社会结构、以及社会生活的各个层面,并对人的基本观念与生活方式产生十分深远的影响。同样地,全球化的趋势也正以汹涌澎湃之势,席卷当今中国之音乐教育界,使我们充分感受到这种力量的强大与不可抗拒,并感受到其价值和影响力将对音乐教育的研究起到不可回避的、举足轻重的深远影响。

另一方面,丹尼尔•贝尔关于“政治上的自由主义,经济上的社会主义,文化上的保守主义”的名言在传入中国并被广泛援引了十几个年头之后,越来越多的人们开始认真考虑这句话中第三句“文化上的保守主义”的真正内涵。过去,中国农业文明在与西方工商殖民文明的近代碰撞中失败,我们的传统被叹为“万事不如人”,弃之尚恐不及,何谈“保”与“守”!然而随着时间的推移,人们在心境平和之后,在同情和理解中对传统文化的无法灭绝、无法取代性逐渐产生了新的体会与感悟。于是,与传统接轨的思路开始日渐清晰。

近年来，普通学校音乐教育的教材编写中，国际视野与文化守望的平衡问题也是十分敏感与难以把握。作为文化领域中一个举足轻重的阵地——普通学校义务教育，其中的文化渗透力量，对社会未来主力成员的文化观念的形成，绝对有着不可忽略的作用。——在这种背景下，重读黄自等编写的《复兴初级中学音乐教科书》，便有了非同寻常的现实意义。

《复兴初级中学音乐教科书》是黄自与张玉珍、应尚能、韦瀚章合编的中学音乐教材，出版于 1933 年至 1935 年。

“本书乐理部由张玉珍编辑，欣赏由黄自编辑，基本练习曲由应尚能编辑，歌词由韦瀚章编辑。全部设计与编订由黄自担任；此外，刘雪厂、陈田鹤、江定仙三君，予各方面工作上帮助很多，特此申谢。”[①]

《复兴初级中学音乐教科书》教材由商务印书馆发行，一套六本，供初中三年使用。

作为曾经留学美国学习专业音乐、并身为上海国立音专理论作曲组唯一的专任教员兼教务处长的黄自先生，他历时三年主持编写的这套《复兴初级中学音乐教科书》教材，在当时对音乐的普及起到了十分积极的作用：教材十分系统地介绍了音乐的历史、著名作曲家与作品。其中许多他专为本套教材创作的歌曲则成了那个年代的文化符号之一；同时，它还有着十分独特的文化意蕴，其中体现了黄自对传统文化的坚定守望，以及兼有的宽阔开放的全球视野，从而这使得这套初中音乐教材在中国普通音乐教育的发展历史中获得了十分独特的、意味深长的地位，并对今日中国普通学校音乐教育的思路具有相当的启发性。

二

《复兴初级中学音乐教科书》每一册的基本内容都分为四个大部分：(1)普通乐理，(2)音乐欣赏，(3)歌唱基本练习曲，(4)歌曲。它们在教材中的分布如下图所示：

图表一:《复兴初级中学音乐教科书》1-6 册

	第一册	第二册	第三册	第四册	第五册	第六册
课 数	36	36	18	18	18	18
中国歌曲（其中黄自创作歌曲）	13 (8)	16 (7)	9 (4)	9 (3)	8 (3)	8 (4)
外国歌曲	3(填词)	0	1	0	2(填词)	0
普通乐理	18	18	9	9(和声)	9(和声)	0
音乐欣赏	18 音乐欣赏的基本原则、体裁分类	18 中国音乐史、世界音乐、西方音乐史与体裁	9 西方音乐流派及体裁	9 西方作曲家与作品	9 西方音乐织体(主、复调)	6 外国作曲家与作品
基本练习曲	36	36	18	18	18	18
附 录	中外乐器图例:欣赏课中所需要的唱片	0	欣赏课中所需要的唱片	欣赏课中所需要的唱片	欣赏课中所需要的唱片	欣赏课中所需要的唱片

图表二:课时分配图(“拟初中音乐教科书纲要”——黄自)

	一年级	二年级	三年级	
乐理	15 分钟	10 分钟	10 分钟	每周一次
欣赏	15 分钟	10 分钟	10 分钟	每周一次
唱歌基本练习	10 分钟	5-10 分钟	5-10 分钟	一年级每周两次，二、三年级每周一次
歌曲	25 分钟	20-25 分钟	20-25 分钟	一年级每周两次，二、三年级每周一次

从以上两图表中，可以十分明显地看出“歌曲”在《复兴初级中学音乐教科书》中的重要地位；而这些歌曲又几乎全部都是专为此教材而创作的，其中黄自本人的作品占了近一半之多。音乐课以歌唱作为最重要组成部分的状况与当年柯达伊在匈牙利所面临的情形有些接近。凡是经济欠发达国家的国民音乐教育，必须最大可能地利用人体器官本身作为乐器，可以最大限度地控制教具的耗费率。这种情况，在今日中国普通学校音乐教育中仍然存在，并将在很长时间内继续维持下去。对中国而言，这种模式仍是十分有效的。

《复兴初级中学音乐教科书》第一册篇首“编者大意”中道：“采用的歌曲大半是特为本书写的，所以适合学生程度。作曲者在可能范围内力求音乐与诗的意义、音节完全吻合。这一点很值得注意，因为大多数的音乐教本都很忽略这事。”

“本书歌词宜用国语唱，因为最能使词中字音的抑扬与乐曲调协。”

“本书歌词都采用有文艺价值，而同时有奋发、进取精神的。”[③]

黄自本人不仅亲自创作这些歌曲，而且在创作过程与歌曲选择的过程中表现出他对歌词意境的独到品味——深厚的中国古典诗词底蕴所堆积起来的传统文化意味的审美情怀。

韦瀚章在《雨后西湖》中如诗如画的描述：“西湖好！最好是新晴，垂柳乍分波面绿，行云绕过远山青，时节近清明。”

卢冀野《本事》中的单纯与怀旧：“记得当年年纪小，你爱谈天我爱笑。有一回并肩坐在桃树下，风在林梢鸟在叫。我们不知怎样睏觉了，梦里花儿落多少。”

廖辅叔《西风的话》中的亲切与隽永：“去年我回去，你们刚穿新棉袍。今年我来看你们，你们变胖又变高。你们可曾记得，池里荷花变莲蓬？花少不愁没颜色，我把树叶都染红。”

刘雪厂《踏雪寻梅》中传统文人气质的洒脱：“雪霁天晴朗，腊梅处处香。骑驴灞桥过，铃儿响叮当。响叮当、响叮当，好花采得瓶供养，伴我书声琴韵，共度好时光。”

当然还有《四时农家乐》中桃花源般的田园小景、《卜算子》中孤寂缥缈的意境等，凝结成整套教材中挥之不去的中国传统文化的人文意韵。

相信黄自的文化背景结构中必然有一片深厚的、难以动摇的民族根基，虽然他生活的年代经历了中国历史上极为动荡的年代，当时中国的政治、经济、文化正处于一个急剧变化的转折点：从“五·四运动”开始，中国文化人终于发现我们一直处于一个弱势地位，一直处于被动挨打、行将亡国灭种的状态，中国传统文化面临严厉的拷问，并很快地走向对传统文化全面否定的状态。也正是在这样的历史背景下，胡适先生百般无奈地道出了“万事不如人”的喟叹。

然而，教育，特别是学校教育本身就是既定传统的产物，同时也是维护传统的手段，它习惯于将已有的价值规范、思想观念重复地传递给下一代。黄自先生在这一点上，成了传统文化的最坚定的守望者。在《复兴初级中学音乐教科书》第一册的附录里，首先出现的就是中国传统乐器图，从最古老的钟、磬，埙到民族文化融合的产物二胡、琵琶。《复兴初级中学音乐教科书》中的歌曲部分所体现出的传统文化意蕴也不仅仅停留在文字表面，而是其中所渗透的中国化的意境与审美氛围，以及发

自内心对自己本土文化欣赏赞美的态度。

黄自先生以一个受过良好教育的文化人的身份，对中国传统文化的守望精神是一种自发的觉悟。而这种对传统文化的态度，在当今世界显然已经成了一种主流倡导性倾向：

1994 年 10 月 3 日，在日内瓦召开了第 44 届国际教育大会，会议通过了《为和平、人权和民族的教育综合行动纲领》。其中指出："教育必须教育公民尊重文化遗产"。那么《复兴初级中学音乐教科书》在 1933 年的中国，已经忠实地履行了这条原则。

三

另一方面，《复兴初级中学音乐教科书》 教材又无处不存在国际化的烙印。这里，分明地体现了黄自先生所具有的全球视野。很显然，黄自在《复兴初级中学音乐教科书》教材中体现的"全球视野"并不等同于今天流行的"全球化"概念。首先，在普通学校音乐教育这个小范围内并不涉及经济问题，而是文化教育问题。其次，在《复兴初级中学音乐教科书》 教材中并没有体现强势文化侵略感——发达国家的强势文化通过传播技术及其各种产品倾销而传遍全球，并将强势文化所携带的内在的价值观、思维方式及外在的时髦形态向全球扩张渗透，对各国青少年及知识、学术领域产生直接的影响等种种负面影响。在这里，黄自引用的材料基本上限定于人类文明的最高结晶：西方音乐发展的历史、那些被时间所证明的经典之作、音乐历史上最有影响力的伟大作曲家等。在《复兴初级中学音乐教科书》第二册音乐欣赏(第二十二课)还有至今罕为引用的埃及、亚西利亚、希伯来音乐。

当然还有黄自先生在《复兴初级中学音乐教科书》第一册卷首所说的：

"本书兼采用西洋名曲，而配以适当的歌词。"

"本书所采用的歌曲，都求其富音乐美。歌曲都有适宜的伴奏。使学生养成听和声的习惯。"

"各歌表情语，照世界各国习惯，沿用意文名词，但加详细注解。使学生谙熟术语，以便将来易于领会世界名作。"

"教欣赏时，最好能备留声机，使学生可多听名曲。(参看本书附

录)”

在这里,黄自先生凭着对西方音乐文化十分谙熟的功底,彻底地将西方的音乐思维引入到音乐教育之中,如前文提及的“和声听觉”概念、练声曲的大量采用等等,都是真正介入音乐本体的做法,这在今日中国的普通学校音乐教育中,还是属于比较难以突破的所在。

1933 年的中国,与外部世界的联系正在日渐加强,留学归国的黄自在处理普通学校音乐教育教材的时候，他所构思的教育结构是一种开放性的音乐教育体系,借鉴国际规范的教学规格,立足于中国文化的深厚传统之上,将国民音乐教育置于开放的国际氛围之中,颇有放眼看世界的意味。

在《复兴初级中学音乐教科书》第一册的附录里,还出现了西洋乐器图,图中所绘的乐器为:曼陀铃、双簧管、小提琴、大提琴、长笛、小号、木琴、钢琴、管风琴、大锣。以今天的眼光来看,这张图表在对乐器分类的叙述上是没有严格限定的,其完整性是相当欠缺的,但是在 1933 年的中国，这可能是第一次将西洋乐器以绘图的形式出现在普通学校的中学音乐教材上；同时，这些尚欠完整的绘图体现了编写者独具之匠心:这些乐器不仅包含了西洋管弦乐队中的一些代表性乐器,还有欧洲民间乐器曼陀铃和宗教音乐的象征——管风琴。这样,它的意义就非同一般了。黄自先生在《复兴初级中学音乐教科书》第一册“编者”中提及:“本书附乐器及音乐家像多种,既可使学者易于了解和认识,又足增进研究的兴趣。”

在这里,必须再次提及日内瓦第 44 届国际教育大会通过的《为和平、人权和民族的教育综合行动纲领》:“教育必须发展承认并接受存在于各种个人、男女、民族和文化之中的价值观的能力,并发展同他人进行交流、分享和合作的能力。教育必须加强个人的特性,并鼓励集中那些能增强个人和民族之间的和平、友谊和团结的各种思想和解决方法”

四

毫无疑问,今天之中国与 1933 年时相比,已经发生了十分显著的变化。然而,今日中国之普通音乐教育,与 1933 年时相比,有一些地方可能仍不敢称超越,尤其是黄自先生的《复兴初级中学音乐教科书》,还

是今天普通学校音乐教材编写者们所应反复研读参考的重要文献。遗憾的是，今天音乐教材的编写者名单中，几乎再也看不到像黄自先生这样的大作曲家的名字。

从对《复兴初级中学音乐教科书》的研读，还可以发现当今中国音乐教育中蕴涵的一系列问题，进而启发我们进一步的思考：

1. 如何从世界一体化的角度来看世界的音乐教育和我们的音乐教育？

2. 如何使我们的音乐教育呈开放状态去迎接世界的眼光？

3. 如何使本民族的传统与文化成为世界多元化格局中的一元，并在更广阔的意义上，以灵活的姿态，与世界不同文明进行对话，并在对话中实现本民族文化的当代发展？

4. 如何以黄自先生为楷模，更多的作曲家、音乐理论家、演奏家能够认识普通学校音乐教育的重要性，积极参与普通学校音乐教育领域的研究与建设工作。



①《复兴初级中学音乐教科书》第一册“编辑大意”。

——原载《人民音乐》，2006 年第 1 期

音乐期刊的发展及现状述评

陈荃有

在中国期刊业的百花园中，音乐期刊是一株美丽的奇葩，虽然它并不壮硕、也不惹眼，但在中国艺术类期刊中，它一枝独秀，并顽强地走过了百年的历程。

一、中国音乐期刊的初创

1906 年，李叔同先生创办了中国第一份现代意义上的音乐刊物——《音乐小杂志》，从那时算起，中国音乐期刊已经历走过了一个世纪的发展历程。20 世纪上半叶，中国虽然长期处于列强入侵、内乱不止的民族自醒、独立与解放的战争状态，但中国的音乐期刊业在艰难险峻的条件下仍然有过较为兴盛的发展时期，到 1949 年中华人民共和国成立时，全国已经有 150 种(现可见 148 种)的音乐期刊出版面世①。虽然其中的多数刊物存活时间并不长，有的甚至仅出版一期就早早夭折，但也有个别期刊历经艰难，业绩不凡。如 1933 年 4 月由“江西省推行音乐教育促进会”程懋筠主持的《音乐教育》(月刊)杂志，持续办刊五年之久，共连续出版 5 卷 57 期；1940 年 1 月起由李凌、赵沨、林路等人在重庆、桂林、上海、香港、北京等地辗转主持编辑的《新音乐》杂志，在宣传新文化、鼓动抗战的办刊宗旨下，顺应了全民抗战和民族解放的意志，期发行量曾达到过 23000 多册的骄人业绩，这在当

今来看都是个令人惊喜的数字。《新音乐》的存活时间之长也创当时音乐期刊之最，直至 1950 年 12 月方停刊②。

新中国成立初期，音乐作为社会主义革命和建设的文化武器，在 20 世纪 50 年代曾得到足够的重视。全国各地的音乐家协会、群众文化馆、广播电台等机构创办了大量定期和不定期的音乐期刊，其中主要以简谱歌曲集式的“歌选”、“歌声”和兼有歌曲、音乐理论知识、音乐评论的普通理论刊物为主。这些期刊一般都能结合当地的群众文化生活，反映当时火热的社会政治面貌，并富有一定的地方特色。而作为这一时期具有代表性的全国性音乐期刊，当属 1950 年由中国音乐家协会创办的《人民音乐》、1952 年创办的《歌曲》、1955 年创办的《音乐创作》、1958 年创办的《音乐研究》等杂志，直至今天它们仍是我国音乐界相关领域重要的专业期刊。

“文化大革命”开始后，除了个别如《解放军歌曲》等刊载“革命歌曲”的歌曲集式的刊物尚存外，国内其他音乐期刊均被迫停刊，形成一段罕见的发展沉寂期。

二、改革开放后中国音乐期刊的发展

20 世纪 80 年代，我国各项文化事业得以迅速恢复和发展。在音乐领域，各个音乐艺术院校的恢复招生，音乐创作和社会音乐生活的逐步繁荣与多样化，使得各类音乐期刊能够相继复刊或创办。仅 1978 年至 1985 年间，全国就有数十种音乐期刊复刊或创刊。音乐期刊总量由“文化大革命”结束时的几近空白很快增加到 1985 年时的 60 多家。而且，进入 80 年代的中国音乐期刊，由于国民经济和人民群众生活水平的逐步好转，各地高等艺术教育和音乐科研的发展和提高，以及随着国门的打开，来自港台的流行歌曲迅速成为群众音乐生活、特别是青年文化生活的一部分。音乐期刊除了数量上的增加和办刊质量的提高外，在这一时期还出现了两点不同于以往的新变化：

1. 音乐学术期刊群的出现及初步成形。在改革开放之前，包括新中国成立之前，我国音乐学术事业的发展本身尚处于萌芽状态或刚刚起步，加之长期对音乐艺术认识上的实用主义倾向，致使我国的音乐学术事业始终没有大的发展，更缺乏自己的交流园地。中国音乐家协会虽在 1958 年 2 月创办了纯学术刊物《音乐研究》(当时为双月刊)，

并刊载了部分具有相当分量的音乐学术研究成果，但特殊的历史环境也使它不可避免地成为阶级斗争在音乐理论领域的一块阵地。即便如此，此刊在出版了15期后的1960年6月也被迫停刊。随之是将近20年的学术研究萧条期，更遑论学术期刊的建设和发展。这种状况的改变发生在1979年，随着《广州音乐学院学报》(季刊，院校为今广州的星海音乐学院前身)、《音乐艺术》(季刊，上海音乐学院学报)的创刊；1980年2月，全国性大型音乐学术期刊《音乐研究》的复刊(复刊后改为季刊出版)；以及其后几年间各个音乐艺术院校和艺术研究机构的学报、学刊的纷纷创刊，至1985年12月《中国音乐学》(季刊，由中国艺术研究院音乐研究所主办)杂志的创办，1987年《黄钟》(季刊，武汉音乐学院学报)的创办，我国的音乐学术类刊物群在短短的八年间已经发展到十多家，基本形成了以北京为中心、各大中心城市点状分布的布局结构。这种以专业学院学报为主体的学术期刊格局维持至今，基本没有发生大的变化。

2、娱乐类刊物的初现端倪。在20世纪80年代中期之前，我国的音乐期刊虽然也有不少贴近大众生活的通俗刊物出现，但由于当时的社会文化现实，音乐艺术往往是被作为政治斗争的工具或进行美育的重要手段，音乐界曾不断出现的种种路线斗争、思潮批判、思想整风，使现代“流行音乐”这种曾被认为是“靡靡之音”的“怪胎”很难被政府认可并被社会所接受。只有到了改革开放以后，随着社会文化形态的逐步多样化和音乐传播工具的日益现代化，以港台流行音乐为先锋的现代流行音乐的冲击和大众生活及审美情趣的变化，人们对流行歌曲的欣赏近乎狂热，由此而带来的一歌难求、一谱难寻现象也催生了以刊载流行音乐内容为主的期刊的出现。1985年，《轻音乐》(当时为双月刊，中国音乐家协会吉林分会主办)杂志和《流行歌曲》(当时为双月刊，河南时代青年杂志社主办)杂志的创刊，明确地向世人宣告了面向流行音乐领域的通俗期刊的诞生。特别是《流行歌曲》杂志，在创刊后的第二年(1986年)即以贴近青年音乐爱好者的办刊思路创造了期平均发行41万册的良好业绩[3]，从而为娱乐类音乐刊物的发展和繁荣做出了榜样。

20世纪80年代中期至90年代中期是我国音乐期刊发展相对稳定的一个时期。这一阶段音乐期刊基本限于随社会需求而适时调整自己办刊思路的微观变化期，从刊物数量、办刊规模、内部结构方面来说，并无大的变化。而再次引起音乐期刊结构性变化的是进入20世纪90

年代之后，因各地音乐考级的出现和流行音乐“追星族”群体的狂热所引发的音乐期刊结构的新一轮调整。

音乐考级是源自西方的针对音乐从业者和业余爱好者音乐水准的鉴定机制。我国内地自1987年由广州钢琴学会率先在广州市组织实施钢琴考级以来，这种社会音乐活动在不到十年间已迅速普及到全国各地。目前全国主办考级的单位已多达几十家，考级的乐器由钢琴也扩展到几乎所有具普及意义的乐器，甚至还扩展到了声乐和基本乐理。[④]面对全国性的音乐考级热，它不但已经改变了我国社会音乐生活的外部面貌，也大大提高了国民整体的音乐素养和审美品格。应运而生的是针对考级现象火爆起来的社会音乐教育、出版、演出等行业，及此而创刊或改版的音乐期刊也有多种。在这些期刊中，以人民音乐出版社1996年创刊的《钢琴艺术》杂志（初为双月刊，2003年改版为月刊）较为突出。他们聘请我国著名的钢琴家、音乐教育家周广仁教授担任主编，由著名钢琴家赵晓生和音乐学家魏廷格担任副主编，编委由国内二十多位知名钢琴家组成。一流的专家队伍和作者群体赢得了钢琴专业人士和广大习琴考生的青睐。另外，《小演奏家》（月刊，甘肃省音乐家协会主办）、《琴童》（月刊，江西百花洲文艺出版社主办）等杂志也都以明确的读者定位、灵活的办刊思路赢得了读者的信任。应该说，20世纪90年代以来，以关注考级而成长起来的期刊是音乐期刊发展中的一个灿烂亮点。从长远来看，由于我国人民生活水平的不断提高、对独生子女培养的普遍重视、老龄化社会的提早到来，以及音乐自身所独具的功能和魅力，决定了大众习琴、习乐将是音乐期刊值得长期关注的领域，其人群分布从青少年逐步向更广泛人群的逐步扩散，也将是音乐期刊发展中值得重视的课题。

引起90年代音乐期刊另一个较大变化的事象，是流行乐坛愈演愈烈的“追星族”群体的不断壮大。自80年代港台流行歌曲、台湾校园民谣、“西北风”、“亚运风”等流行风潮的持续吹动之后；在广播、电视、盒式录放机等音乐传播设备成为居家日常用品之后；在传统的“偶像崇拜”发生危机之后，青少年群体的盲目“追星”和文化商业机构的蓄意造星交织在一起，构成90年代青年群体愈演愈烈的“追星”狂潮。由此也带动了一批音乐期刊的创刊或改版，如《当代歌坛》（旬刊）、《通俗歌曲》（半月刊）、《音乐世界》（半月刊）等，均以服务青年群体的歌迷为办刊宗旨，而且这股顺应市场的改版风还在继续过程中，加入其中的音乐类期

刊也在不断增加。

三、我国音乐期刊的现状

我国现阶段的音乐期刊业，无论从办刊数量和质量上来说，总体上呈现出较稳定的发展态势。目前的音乐期刊总数达到了约60个品种（其中包括内部刊物），较之全国9000余种的期刊总量来说，虽然它所占比例并不算大，但作为社会文化建设的一个方面仍然值得我们关注。如果说20世纪80年代之前的音乐期刊，基本是以满足读者对音乐知识的渴求和从事音乐作品、音乐信息的传播，是一种实用主义的传播介质的话。自改革开放以后，随着音乐社会功能的由单一转向多元，我国音乐期刊的办刊也逐步适应这种多样化的需求，由"多刊一面"的风格雷同逐步向定位各有侧重的"一刊一面"转换，并不断按照读者的需求增加新的期刊类别。

分析我国当今的音乐期刊，依其办刊性质可以大致划分为：音乐学术类、音乐作品类、普通音乐理论类和娱乐类四种。

音乐学术领域的期刊主要由高等艺术教育机构和研究机构主办，读者也主要限于专家群体和专业人士。这类期刊主要有《音乐研究》、《中国音乐学》、九所专业音乐学院的学报及个别省级艺术研究机构创办的学术内刊或不定期刊物等共约十五种。这些刊物的刊期多为季刊，个别为半年刊、年刊，内容以反映最新音乐学术的研究和教学成果为主，兼载音乐学术信息与学术成果的评价。其中的《音乐研究》、《中国音乐学》、《中央音乐学院学报》、《音乐艺术》、《中国音乐》等刊物（均为季刊）在业界具有较高的学术地位，被国内多家学术评定机构列为艺术类的"核心期刊"或"统计源期刊"。

反映音乐创作成果的作品类刊物主要包括《音乐创作》、《歌曲》、《儿童音乐》、《校园歌声》等杂志。它们以选登各类音乐作品（五线谱或简谱，包括词作）为己任，尤以登载新近创作的小型作品和流行音乐作品为主，许多作品类音乐期刊也兼载部分知识性内容和音乐评论。其中，由中国音乐家协会主办的《音乐创作》（季刊）是国内现今惟一的五线谱作品类期刊，主要登载新创作的小型器乐作品和艺术歌曲、小合唱等严肃音乐作品；《歌曲》（月刊）杂志是一份有影响的老刊（创刊于1952年4月），主要刊载独唱、重唱、小合唱等体裁的简谱歌曲和影视

音乐作品，定位贴近普通音乐工作者和音乐爱好者，具有较好的群众基础和市场回报。

普通理论类刊物包括了进行时事评论、辅助普通艺术教育、提供音乐知识与鉴赏等方面的音乐类刊物，包括了如《人民音乐》、《钢琴艺术》、《中国音乐教育》、《中小学音乐教育》、《小演奏家》、《音乐爱好者》、《爱乐》等杂志。这类刊物以文字为主要记录符号，反映音乐领域方方面面的情况，以音乐知识与技能的交流、传授，工作经验的切磋交流，音乐作品及表演的评价及介绍等内容为主，并直接参与组织社会音乐活动。

另外，还有重于反映大众娱乐信息的《流行歌曲》、《音乐世界》、《通俗歌曲》及部分界于音乐与其他艺术形式之间，或以刊载影、视、歌领域明星活动为主的娱乐类刊物。这类刊物多以图片和轻松的栏目安排服务于青年读者。近年来，随着流行音乐的持续升温、“造星”运动和所谓“读图时代”的到来，这类期刊的数量和势头都在逐步扩大。

可以说，目前我国音乐期刊的定位已基本上照顾到了大领域内不同层次、不同需求读者群的要求，初步呈现出多样化、多品种、多渠道的办刊态势。

四、当前音乐期刊隐存的问题及产生的因素

虽然说我国音乐期刊的现时状况在总体上说是较为稳定地在向前发展，但也不能否认，由于主客观等多方面的原因，其中既存在着较多的问题和不足，也潜藏着不少的困难和隐患，同时也尚存留有较大的生长空间，需要我们从事音乐期刊工作的同人和关心音乐期刊事业的贤达来共同分析研究，着力加以改进和提高。

（一）客观因素

首先，由于经济、科技及社会文化的快速发展，音乐的传播介质在短短的二十多年间发生了巨大的变化，人们对音乐文化的接受途径和接受方式随之发生了变化——那种靠口口相传、书谱相传为主的传播方式被电波、视频信号、盒带、CD、卡拉 OK、多媒体、电脑网络等许许多多更具优势的途径所取代，书谱相传仅成为其中之一种选项。因此，音乐期刊的订户和阅读人群不断减小。20 世纪 80 年代时曾出现的一些歌刊、歌选等曾发行至三十多万册、四十多万册的刊物，发行数字也呈

逐年下滑的趋势，如今多数作品类期刊和普通理论类期刊的发行数字已经降至万册左右。从近几年《中国出版年鉴》对平均期发行 25 万册期刊的统计，音乐期刊无一上榜，即可窥其一斑。

其次，对于学术类的音乐期刊。虽然专家群体和艺术高等教育人群均在扩大，特别是 20 世纪末以来艺术院校办学数量的不断增加和招生数量的持续增长，使音乐专业人群成倍扩充。但由于近年来学术期刊电子媒体的建设和普及，以及学术期刊上网工程的实施，加之各高等院校、科研单位重视公共书刊资料的投入和完善，使得主要作为文献资料供学习、查阅的纸介学术期刊的发行数字也在呈现下降的趋势，多数地方音乐院校学报的发行数字仅有千册左右，甚至更低。这已经影响到期刊的生存和进一步向前发展。

（二）主观因素

1. 办刊思路还不够开阔和灵活，尚不能完全适应并紧随时代发展的需要，以适时调整办刊策略。如全国现存的约十五家音乐学术期刊，多数始终固守 20 世纪 80 年代始创时的办刊思路和方法：栏目采取大一统模式，所刊载内容无所不包，缺乏自身特色；办刊方式自我封闭，跳不出“本院”、“本所”色彩的小圈子，从主编、编委、编辑部人员到稿件的采用均为“内部人士”或以“内部人士”为主；缺乏主动组稿、约稿的意识，缺乏刊物学术引导作用的发挥，靠自然来稿被动维持；办刊经费靠拨款，不考虑办刊成本等。在音乐学术研究、艺术高等教育格局已发生很大变化，期刊建设已经有了百年历史的今天，这种办刊思路和办刊方式显然需要进行必要的调整。在期刊发展较为成熟的西方国家，专业音乐期刊的资源配置往往较为合理，既有综合性的理论刊物，又有关注到微细方向的专业期刊，如《十九世纪音乐》、《弦乐器》、《民族音乐学》等等，主题鲜明集中，办刊力量也往往是聚积了各地本领域最优秀的专家队伍，使刊物更具行业号召力。

2. 办刊的随众心理较强，在市场考验面前应对心理不足，有媚俗倾向。如许多老牌的音乐理论期刊和作品类歌刊，近年来一窝蜂涌向大众娱乐刊的办刊模式，似乎不登载歌星绯闻逸事和裸露的俊男靓女照就要失去读者。这样反而造成贴近广大音乐爱好者和普通音乐工作者的融知识性、批评性的理论刊物出现相对的“真空”；更出现了一些虽挂了“音乐”之名却少谈音乐，虽称“歌选”、“歌刊”却几乎看不到刊

载歌谱的刊苑怪现象，这些期刊其实已经徒有"音乐"的虚名，成为游离于音乐边缘的低俗读物。

3. 人才危机。音乐期刊的繁荣与否很大程度取决于人的因素，虽然各音乐院校和师范大学音乐院系每年都要毕业一批音乐理论专业学生，但由于音乐艺术自身行业特点的局限，加之音乐教育领域长期对文化养成教育的不重视，使真正能够胜任并自愿走上编辑岗位的毕业生并不多见。高规格办刊人才的匮乏已经阻碍了我国音乐期刊的进一步发展和提高。

注释

①见李文如、文彦编，《中国音乐期刊目录》(1908—1965年)之"前言"，中国艺术研究院音乐研究所资料室编印（内部资料），1982年10月。

②见中国艺术研究院音乐研究所编，《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1985，第436页，《中国音乐期刊目录》(1908—1965年)，第113页。

③中国出版工作者协会、中国出版发行科学研究所编《中国出版年鉴》(1987年卷)，中国书籍出版社，1988，第447页。

④唐艺：《钢琴考级应突破"中西关系思维格局"》，《音乐研究》，2002年第4期，第25—34页。

——原载《中国期刊年鉴(2004/2005)》，中国大百科全书出版社，2005，"中国期刊发展专题综论"栏

王光祈与《SINICA》

王　勇

一、王光祈的西文著作

王光祈到底有多少西文著作，有下面几种不同说法：

1）14篇说

不少研究文章中都提到，王光祈有外文论著14篇，这一说法来源于1984年4月成都印制的《王光祈音乐论文选》，编选者为黎文、朱舟、毕兴。在该书"附录1"中有《王光祈音乐著作目录》[①]，其中单列"外文论著"一项，共列14篇文章的中文翻译目录，未列原文。

《王光祈音乐论文选》是为建国以来第一次有关王光祈的学术会议而特别编撰的，鉴于当时的特殊情况，没有出版社，没有书号，甚至连"内部资料发行"的字样都没有打上，编印单位为"王光祈研究学术讨论会筹备处"，惟一显得带有官方出版物色彩的是由时任四川省政协主席的杨超同志题写了书名。该书在研讨会上发放。由于是建国后第一本，也是相对较权威的关于王光祈的资料集，因而此后被许多研究学者引用至今。

2）18篇说

在上海图书馆查到1936年出版的《王光祈旅德存稿》一书，在其附录中，有王光祈自己开列的"王光祈旅德西文著作十八篇存目"，几乎全部用德文记载，只有未出版的文章用中文注明用途。在第二版的《王光

祈著作文章及有关资料目录》②中就采用了这本书做参考，在“待查访的王光祈著作、论文”一类中列举了16篇，“音乐书籍”、“音乐论文篇目”中各列1篇。并且将原文及译文全部列出，只是在刊印过程中，一些德语单词拼写有误，其实还有一些早在“王光祈旅德西文著作十八篇存目”中已经有误，这里无非是以讹传讹罢了。

“十八篇存目”是王光祈在去世前6个月，自己统计撰写的，今天看来，这应该是最准确的说法了。按照这个清单来统计，未发表的文章6篇（其中5篇为“柏林大学音乐史学院研究报告书”，把它译回德文就是：“Froschungs arbeit”该词目前在德国大学中通常指学生的学期论文）；发表的12篇文章中，计有博士论文1篇、百科全书条目2条、论文合集中1篇、各类报纸杂志4篇，其余4篇全部发表在一本叫做《SINICA》的杂志上，由此可见，《SINICA》是王光祈发表文章最集中的一本杂志。

二、关于《SINICA》及“中国学院”的译名

何谓《SINICA》，其中文翻译有两个版本，在大多数关于王光祈的音乐研究论文中，大家通常采用的是朱岱弘所辑目录中的用法：《法兰克福（中国学院）科学导报》，只有金经言在翻译王光祈博士论文时，把《SINICA》译为了《汉学》，原译如下：

“《吃糠》是最出名、也是最扣人心弦的一出戏，我曾译出过它并发表于《汉学》杂志（美茵河畔法兰克福，1928年）”。

由于一名多译而造成学术研究中混淆视听的事情，比比皆是。于是，不得不花些力气，弄清楚缘由。

“Sinica”一词，考其词源，应该出自拉丁语，英文中的“sinic”、德文中的“sinology”都根据其变化而来，在欧洲汉学界，这是一个约定俗成的名称，即可直接译为“汉学”。但是它对于德语来说也是一个外来词，所以在一些德汉词典上，甚至是《朗氏德汉双解大词典》这样的权威辞书上也查不到“Sinica”一词。金经言先生是资深德语翻译，译稿又经廖辅叔先生审阅过，翻译成“汉学”，自然是合情合理。但是《法兰克福（中国学院）科学导报》又是从何而来呢？

细看《SINICA》的封面，不由悟出道理，既然"Sinica"翻译不出来，那么杂志的名称就变成了下面一行稍小的字符"ZEITSCHRIFT FüRCHINAKUNDE UND CHINAFORSCHUNG"，按照字面直译就是："关于中国学科(科学)和中国研究的杂志"，此处CHINAKUNDE的意思应该是把中国当成一门科学去研究，而不是关于中国的科学研究，一个词的误解，便有了"科学导报"一说。

此外，所谓"法兰克福(中国学院)"也是一个值得探讨的翻译名词(它的原文见封面最后一行"CHINA-INSTITUT FRANKFURT AM MAIN")。以法兰克福为名的城市，在德国有两个，标"am main"，为的是注明位于莱茵河的支流美茵河边的那个，即我们都比较熟悉的国际金融都市法兰克福(还有一个则注明"amoder"，译为奥德河边的法兰克福，是德国东部的一个小型城市)；china-institut按字面直译为中国学院(不光在朱岱弘的目录中，一些其他学科的论文中，也有用同样译法的，原因之一可能是王光祈自己也曾把《SINACA》翻译为《中国学院杂志》)，看上去也无不妥，但凡事总有例外。Institut也是一个国际化了的词，在美国，多用于学会、协会之类，而在当时的苏联，该词明确表示为学院，所以受其影响，我国有不少大学，在20世纪50年代的外文翻译名称中，都用上了Institut(例如北京外语学院的德语译名为：Fremdsprache institut in Peking))，而在德国，该词的意思却大多为研究所或研究院(前东德受前苏联的影响，也曾将该词词义扩展为学院，但仅为20世纪40年代以后)。

我认为：这本杂志较为妥当的译名应该是：法兰克福中国研究院(所)的院刊《汉学》。

三、卫礼贤与中国研究院

《SINICA》的创始人叫做Richard Wilhelm，按通常的直译可为理查德·威廉，中国的音乐学者对他并不熟悉，而他对于中国的音乐却有极深的研究。他有一个中国名字，叫做卫希圣，字礼贤，亦作尉礼贤，是德国汉学界的泰斗，一个里程碑式的人物，亦是中德文化交流史上一个举足轻重的人物。

卫礼贤于1873年出生于斯图加特，在图宾根就读神学院，22岁时

开始担任基督教牧师。1899年,作为基督教同善会的牧师,来到德属殖民地青岛,开始了他长达20多年的中国生活。当时正处于义和团运动时期,义和团的矛头直指殖民主义,所有的西方人都成了攻击的靶子,特别是传教士。虽然义和团运动很快就被镇压了,但是许多西方传教士都不得不开始思考一个问题,要想将基督教的思想很好地用中文表达出来,并让深受儒家、佛家、道家等文化传统熏陶的中国人去理解、并信奉基督教,是一件十分困难的事情,如何去和中国人做沟通是成败的关键。正是在这个大背景下,卫礼贤积极地学习中文,语言是所有沟通的第一步。很快的,他发现了自己学习东方语言的天赋,不仅中文进步很快,而且基于中文基础的日语和韩语,他都有所涉及。卫礼贤是当时基督教同善会中为数不多的几位中文极为出色的牧师之一。让我们看看卫礼贤在青岛的一系列作为:

1899年,卫礼贤提议办一所师范学堂为蒙养学堂培养师资,得到胶澳德总督府学务委员会批准,他在寓所办起德文学堂。

1901年基督教同善会创办礼贤书院,他任监督,同时开办了同善医院。

1903年礼贤书院建成新校舍,实行"中西结合"教育方针,前后毕业学生不下千余人。

1904年卫礼贤建议中德政府合办青岛特别高等学堂。

1909年学校建成,他还受同善会委托办了女子学校美懿书院。

1913年,为研究学术,卫礼贤在礼贤书院内创办了尊孔文社即藏书楼,藏书达3万余册,涉及各类中外图书,以中国传统文化经籍为主。

卫礼贤为了了解中国人以往的宗教信仰习惯,开始研究中国的宗教和文化,他很快被深深的吸引,在将基督教教义翻译成汉语的同时,也翻译了大量中国的经典书籍去德国,其中影响最大的是《易经》、《论语》、《太乙金华宗旨和慧命经》等。他还结交了康有为、劳乃宣等中国学界领袖级人物,他越来越痴迷中国文化,他的妻子这样描述:卫礼贤能够和许多中国人成为朋友,并从他们身上学到很多,与中国语言和文化的接触,使他像换了一个人,如果不是他牧师的身份,他甚至有可能会改变他的基督教信仰。卫礼贤的好友,"分析心理学"的创始人荣格这样描述:我甚至不能用"影响"一词来描述中国文化和中国思想与卫礼贤的关系,因为实际上,卫礼贤是被中国文化所征服了,被同化了。在其自传中,荣格曾这样来描述他对于卫礼贤的印象:"我见到威廉•维尔海姆

(即卫礼贤)时，他不仅在写作和说话上，连举止看上去都完全像个中国人。东方观点和古代中国文化，已一步步深入到他的内心深处”。③

1921年，卫礼贤回国。1922年，法兰克福大学由于他对东西方文化交流做出的杰出贡献，授予他荣誉博士学位，在德国，博士学位是除了贵族身份之外，最能够显示社会地位的一种荣耀，一个人一旦获得了博士学位，这个“Dr.”的头衔将冠于其姓名前，终生成为名字的一部分，所以德国的博士考试以严格著称。而此时，法兰克福大学肯将博士头衔授予一位只在神学院就读过5年书的牧师，足见卫礼贤的影响之大。

不久，卫礼贤又以德国公使馆文化官员的身份再度来华，后应蔡元培的邀请，担任北京大学教授，讲授西方哲学，直至1924年回国。此时，卫礼贤在中国生活的时间累计已经超过23年，在德国学术界已经是赫赫有名的“中国通”，法兰克福大学更是邀请他担任酬金教授④。在法兰克福大学兼课的同时，他初创了一个“中国文化研究所”，不到一年的时间里，他就得到德国法兰肯地区的大企业家贝尔塔(Bertha)公爵夫人的资助，正式创立“中国研究院”，并开始出版院刊《SINICA》。这是20世纪20—40年代德国最重要的汉学研究刊物之一。在以后的一年中，随着卫礼贤的名声越来越大，有30余家企业赞助他的研究项目。他也与法兰克福大学达成协议，由他自筹资金在大学中开设了“关于汉学的研究生课程班”(这是法兰克福大学汉学系的前身)，由此，“中国研究院”也纳入了法兰克福大学的体系。然而好景不长，20世纪20年代末的世界金融危机给中国研究院也带来了经济困难，而卫礼贤由于早年在中国感染病毒性痢疾留下的后遗症，于1930年3月57岁时便早早辞世。此时，“中国研究院”内忧外患，几乎濒于关闭。幸好中华民国政府知悉这个情况之后，及时拨款，给予了一笔经济补贴，才使之可以继续生存。至于是通过哪些途径和人士而促成了此事，那又是另外一个很有意思的研究课题了。⑤

四、王光祈的四篇文章

王光祈共有4篇文章发表在《SINICA》上，我已逐一翻译，以后将另文刊出，以下仅对4篇文章的相关背景及联系做一个描述。

(一)《论中国音乐》

这是王光祈发表在《SINICA》上的第一篇文章,所刊时间是1927年6—7月的双月刊。据《SINICA》上的介绍,时逢卫礼贤的"中国研究院"举办了一次"中国音乐周"的活动,除了一些学术讲座及讨论会外,还请了几位华人来"中国研究院"内表演了中国乐器演奏,尽管没有公演,但也算是目前所知较早的中国器乐上演于德国的音乐会了。《SINICA》为了配合这个音乐周,特意将6、7两个月刊合二为一,冠以"中国音乐"的主题,共刊登了4篇文章:

卫礼贤:《音乐在中国》(Die Musik in China)(共43页)

瓦尔特·霍华德:《中国和欧洲音乐》(chinesische and europaeischen Musik)(共4页)

王光祈:《论中国音乐》(Ueber die Chinesische Musik)(共9页)

罗粱初 (音译):《中国音乐的主要作品》(Hauptwerke der chinesischen Musik)(共9页)

从篇幅上就不难看出,卫礼贤的文章是其他几位文章总和的两倍,在他的论述中,从"六代之乐"到《吕氏春秋》;从孔子、老子的音乐思想到司马迁《史记》中对音乐的记载;从十二律吕到《诗经》《楚辞》……很难想像,一个德国的汉学家能够把中国音乐的历史史料掌握得如此详尽。

相对而言,王光祈的文章就显得简要得多,总共分为4个部分:

1. 关于中国音乐的律调
2. 中国乐器与乐队
3. 中国音乐创作:歌曲、音乐戏剧、器乐曲
4. 关于中国音乐的思考

按现在的音乐学专业水准来看,由于每个部分篇幅有限,所以论述的问题深入不够,也难免挂一漏万,相对而言,对于中国律调理论这部分写的是最为透彻与完整的。这篇短文的目标读者是一些对于汉学和中国音乐感兴趣的德国人,如果再写深入些,可能德国读者理解上会有不少困难,再加之篇幅有限,因而简而言之,这是最大的可能性。

陈聆群教授曾提供给我一本油印的《新见王光祈音乐论文集录》,这是他于1984年编辑的,收录了王光祈的论文10篇,其中有一篇为《中国音乐短史》,王光祈有如下前言:

此文系为今年八月德国佛朗克府所开之"国际音乐展览会"而作，原文系德文，曾登载于佛朗克府《中国学院杂志》上，兹特译出，以就正于国内研究音乐之士，惟此文既系专为音乐早已普及之德国国民而作，故对于许多"乐理常识"不必再为详述。著者译此文时，虽曾略有增补说明，但律调两章，恐仍不易看懂。(指对于音乐一学未尝专门研究之人而言。)读者如欲完全了解，请参看拙著《东西乐制之研究》一书。

民国十六年十一月七日王光祈识于柏林。

随即我核对了原文与此文，确认《中国音乐短史》即《论中国音乐》的译文。

由此，我们大致看清了这篇文章的来龙去脉：1927 年 8 月在法兰克福要召开"国际音乐博览会"，卫礼贤事先组织了一次中国音乐周的活动。卫礼贤是一个社会活动家，但更是一个学者，他当然不甘心只是组织一场演出，或者开几个讲座，于是利用手上的中国研究院的院刊，准备出一个关于中国音乐的论文专辑。他自己洋洋洒洒完成了十几万字的专著，但考虑到杂志所需的多样性，便也约了一些稿件，其中就有在柏林大学就读的王光祈，他用德语撰写了此篇短文。当时靠卖文为生维持学业的王光祈，自然希望所撰写的文章能够事半功倍，于是在同年 11 月 7 日将此文稍作修改，译为中文，寄回国内，并于 1928 年 6 月刊载在《中华教育界》十七卷第六期上。

(二)《中国耕地的千年间统计》(Die Statis-tik des chinesischen Ackerlandes im Laufe der Jahr-tausende)

该文所刊登时间为：1928 年第 1 期，出刊日期为 1928 年 3 月。

这是一篇译作，原文为中文的《历代田亩统计》，刊载于 1927 年 12 月 15 日北京出版的《经济半月刊》上。

(三)《论中国记谱法》(Ueber die chinesische Noten-schriften)

该文所刊登时间为：1928 年的第 3—4 期合集，出刊日期为 1928 年 7 月。全文分为 4 个部分：

1. 现存的乐谱

2. 旧的记谱法

3. 节拍

4. 装饰音的标记

这篇文章的篇幅较前两篇为长，共16页。从内容上看，写法与前一篇《论中国音乐》类似，都是向德国的一般读者简要介绍中国音乐的，文章回顾了中国记谱法的发展过程，对于中国地十二律吕做了介绍，并与西方音乐的唱名做了对比。笔墨较多的记叙了工尺谱的记谱方法以及板眼的标记方式，也用工尺谱与五线谱进行了记谱对比，对于德国人来说，应该是耳目一新的。

(四)《论中国诗学》(Ueber die chinesische Poetik)

该文所刊时间为1930年第1期。共分四个段落：

1. 导论

2. 曲式

3. 押韵诗

4. 韵律

此文篇幅与《中国记谱法》相当。无独有偶，王光祈再次一稿两写，不过这次改写的幅度更大。在王光祈的专著《中国诗词曲之轻重律》[⑥]一书中，有这样一段前言：

> 此文原名 über die Metrik der chinesisichenDichtung und Musik，系在德国杂志 Sinica 之上发表。兹特译出，以就正于国内研究文艺之士。惟其中有数段，系专为德国人而发者，(譬如中国诗词曲各体之进化等等。)现在将其省去，反之，此项学术用语及概念，有为吾国学界不甚习见者，(譬如"轻重律"Metrik 及"节奏学"Phytlunik 之类，)则特别加以详解，换言之，此篇译文已非庐山本来面目矣。
>
> 民国十八年三月十三日，王光祈识于柏林国立图书馆内。

王光祈前言中所提的篇名与发表时的篇名有所不同（über die Metrak der chinesisichen Dichtung und Musik 可直译为《论中国诗歌与音乐中的韵律》)，而所创作时间却大致相同，应该是同一篇目，于是我翻译了德语原著，并与《中国诗词曲之轻重律》做了对照，发现相差不小，正如王光祈自己所说："此篇译文已非庐山本来面目矣。"译文分为八个小段落：

1. 诗与乐之密切关系
2. 法德英三国国歌之“轻重律”
3. 中国诗词曲中之“轻重律”
4. 男性句尾与女性句尾
5. 平声字与仄声字之性别
6. 诗中转韵与乐中转调之比较
7. 中国近体诗之“轻重律”最有秩序
8. “轻重律”与“缩涨律”之区别

从中、德文两个版本中，不难看出最大的区分，就是针对的读者群不同，德文版详述了中国诗词曲的许多基本常识，在中文版中，这部分被省略，因为凡是读过几天私塾，上过几日学校的中国人几乎都了解；在中文版中，加入的是借助西方音乐中的韵律来阐述所谓的“轻重律”的概念。显然，这是一篇典型的用西方的研究方法来看中国诗词的论文。尽管所用的表述过程大相径庭，但最终殊途同归，论点一致，而且两篇文章所采用的诗歌范例完全相同。

五、结　语

任何一种思想或学说的传播都需要载体，数千年来，除了口传心授之外，恐怕没有人会怀疑书笺所起的作用。然而近百年间，杂志报刊这类媒介则覆盖了更广阔的空间。作者需要好的媒介以将自己的思想公诸天下，媒介也需要合适的论文去充实刊物内容，引起更大关注。而王光祈与《SINICA》正是符合了这种供求关系。

从某种角度来说，王光祈是幸运的，当年留德的优秀人才并不在少数，然而有机会在德国的汉学研究核心杂志上发表文章的却寥寥无几，除去王光祈主观努力之外，一些客观环境也起了不少作用。正所谓，要成就一件事情，少不了天时、地利、人和。

首先，王光祈遇见了一个好的时机。曾经有位海外学者提出过，王光祈在德国期间，经历了“德国人之研究东方热”和“辜鸿铭热”，这与他的思想演变发展是有直接关系的[7]。确实，正是德国曾经产生过的“研究东方热”，给王光祈创造了很多机会，当然这种机会是因为汉学研究的需要，而不是音乐学研究的需要。上个世纪初叶，以法、德、美、日为主的海外汉学研究有了极大的突破，这对中国学界的冲击非常之大，以致史

学大师陈垣先生[8]说："现在中外学者谈论汉学，不是说巴黎如何，就是说日本如何，没有提到中国的，我们应当把汉学中心夺回中国，夺回北京"。一战之后，战败的德国开始进行全面的反思，不少知名学者都支持可以尝试从东方的哲学体系中去寻求对于人生价值观的新诠释，德国逐渐发展为欧洲汉学研究的中心。不少大学都开设了汉学系科或专业，正是这种整体氛围，使得王光祈的研究有了用武之地。这可算做"天时"。

其次，王光祈生活在德国，并能够用德语写作，这是他得天独厚的优势。卫礼贤在中国生活多年，又在北大任教，与中国学界不少领军人物也甚为熟悉。但是，中国的不少学界名家并不能或不习惯用外语写作，即便精通也多半是英语，例如胡适先生，也有一些文章发表在《SINICA》上，但大多是经卫礼贤亲自翻译成德语后刊载的。对于研究、教学及社会活动都很繁忙的卫礼贤来说，总有不便之处。此外，中国与德国的邮件往来，通常要一个多月才能够到达，而电报又价格不菲，沟通也总是不够及时方便。但王光祈则不同，此时他在德国生活已经七八个年头，能够比较自如地用德语写作，而且，王光祈的研究也有独到之处，尤其是他能够用西方的学术方法及观点来看问题，这就比较容易让德国读者产生一种文化上的认同感。与其全部去北京约稿，还不如就近取材，这可算做"地利"。

此外，王光祈与卫礼贤的个人交往，也应是卫礼贤能够经常向他约稿的一个重要因素。我翻译过王光祈交给波恩大学的一份简历，[9]其中有如下表述："我与不少德国汉学家都有交往，例如卫礼贤教授(法兰克福)、Huelle 教授(柏林国家图书馆东方部主任)、Franke 教授(柏林)，我以前曾翻译过他撰写的《列强在东亚》一书，与 Rousselle 教授(法兰克福中国研究院现任院长)也有书信往来……"王光祈列出的有交往的教授有 3 位，Huelle 教授与 Franke 教授我们并不陌生，在王光祈的不少文章中都有所提及，尤其是 Huelle 教授，王光祈在《中国音乐史》自序中提到的那位为了支持他的研究，专门去慕尼黑图书馆借来《燕乐考源》一书的侯乃教授，便是此君。由此推论，王光祈与卫礼贤的私交也应不错。此外，我也注意到，当卫礼贤去世后(1930 年)，王光祈便再无文章发表在《SINICA》上，看来王光祈与卫礼贤的继任 Rousselle 教授之间的沟通与联系较之以前，是有所差距的，如果这不是一个巧合的话，王光祈与卫礼贤之间的友谊，应该可以算做"人和"了。

早在 1921 年，王光祈初到德国，还住在法兰克福学习德语之时，就

曾倡导成立"留德学生中德文化研究会"[10],并指出:

"我们以为世界的和平,与人类的幸福,要建筑在各民族的了解和同情上面。我们又以为东方文化与西方文化皆各有所偏,在人类的历史上,已经给我们许多痛苦和教训。假如我们人类自认是一种智慧的反省的进步的动物,便应该打破从前自己造出来的民族界限,另创造一种共同合作的生活。我们以为要实现人类共同合作的生活,非使东西两文化结婚,另产生第三种文化不可。我们是生长在东方文化的中国,现在又来在西方文化的德国,便引起了一种重大的责任。这个责任便是力谋中德两民族的了解和同情,并且产生第三种文化,以实现我们人类共同合作的生活,一洗人类历史上的污点。"

在研究会简章中,还详细提出:

"本会随时发表德文著述介绍中国学术上社会上政治上的思想或消息在德国发表(如不能做德文者即请暂作中文有会中派员翻译)

如德国报纸上有关于中国的论文和消息本会译寄国内各报

凡本会会员对于德国文化研究之心得寄回国内各杂志发表惟由作者自行指定该项杂志,会中不加干涉"

几年来,王光祈在中国报刊杂志上介绍德国的文章已经是难以计数,然而在德国媒体方面,除去刚到德国时用汉语写作,请人翻译的两篇文章之外[11],此后的五六年间,始终没有突破,直到 1927 年,具备了上述的"天时、地利、人和"诸因素之后,他才有机会去实现目标。而《SINICA》杂志也正是有了包括王光祈在内的这些不同国籍、不同研究领域,但对于汉学研究都有着共同热爱的学者的努力,才变得更加丰富、精彩、权威。

「后记」

为了撰写此文,我查阅了大量德语文献,并试译了其中部分,并由北京外国语大学殷桐生教授及慕尼黑大学汉学系研究生殷凯校对;在撰写过程中,我试着联系了素昧平生的台北学者江玉玲博士,她热情地为我寄来了她 1994 年发表的论文《王光祈的音乐著述与 30 年代的柏林学派》;陈聆群教授不仅提供了一些重要资料,还对部分文字提出修改意见,在此,一并致谢。



①该文由当时中央音乐学院音乐学系学生朱岱弘辑。

②载《王光祈研究论文集》,1985年,比朱岱弘在《王光祈音乐论文选》上所登载《王光祈音乐著作目录》要晚一年,内容有较多增补,故称第2版。

③见荣格:《回忆·梦·思考》,辽宁人民出版社,1988,第602—603页。

④在德国大学的外聘教授通常有三种:名誉教授、客席教授和酬金教授。名誉教授通常为学界政界的知名人士,日常不兼课,也不接受固定薪金;客席教授通常为其他大学的专职教授或政府、企业的专业人员,每学期中有固定课时,每学年有固定薪金;酬金教授多为知名的自由职业者,按所开课程计算报酬。

⑤此资料来源于法兰克福大学汉学系系史。

⑥《中国诗词曲之轻重律》,上海中华书局,1933。

⑦宫宏宇:《王光祈初到德国》,载《黄钟》,2002年第3期。

⑧陈垣,字援庵。现代史学家,教育家。1880年11月12日出生,广东新会人。1907年考取美国教会办的博济医学院。1913年当选众议员,留居北京,从事历史研究和教育工作。1926年至1952年任辅仁大学、北京师范大学校长。为中国科学院哲学社会科学学部委员。

⑨有关详情,我将在《王光祈在波恩的岁月》一文中有详细论述。

⑩该会发起人还有魏时珍、郑寿麟、宗白华、张梦九等。

⑪两篇文章均发表为1921年,分别是《德国对华的文化政策》,载《法兰克福日报》;《论海外中华学子对中国政治(政局)发展的影响》,载《文化》杂志。

——原载《音乐艺术》,2004年第4期

- 音乐学理论研究卷
- 作曲理论研究卷
- 中国音乐史研究卷
- 中国传统音乐研究卷
- 外国音乐研究卷
- 表演艺术研究卷

上海音乐学院学术文萃 1927-2007

ISBN 978-7-80692-330-6

9 787806 923306 >

定价：80.00元